Die Darstellung des spanischen Dramas vor Lope de Rueda

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen
Fakultät der Friedrich-Wilhelms-
Universität zu Berlin

Von

Erich Schmidt

aus Berlin

Tag der Promotion: 20. Juni 1935
Tag der mündlichen Prüfung: 14. Februar 1935

Druck: Buchdruckerei Hanns Michel, Berlin NW 7, Marienstraße 11

98

Referenten: Professor Dr. Wechssler
Professor Dr. Gamillscheg

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Darstellung des spanischen Dramas vor Lope de Rueda.

I. Einführung SS. 1—2.

II. Das liturgische Spiel SS. 3—17.

Das spanische Drama im frühen Mittelalter S. 3. — Das liturgische Spiel S. 4. — Seine Merkmale S. 5. — Ursprung des liturgischen Dramas. Die sachlichen Kernpunkte: Der Stern S. 6. — Das Grabmal S. 8. — Die Krippe S. 8. — Der Raum der Darstellung S. 9. — Die „Bühnenbilder" S. 9. — Die Zahl der Standorte S. 11. — Der Aufmarsch der Darsteller S. 11. — Die Darstellung weiblicher Rollen S. 12. — Die Darstellung überirdischer Wesen S. 14. — Die Bildwirkung der Darstellung S. 15. — Religiöses Drama und bildende Kunst S. 16.

III. Das geistliche Schauspiel SS. 18—38.

Kennzeichnung des geistlichen Schauspiels S. 18. — Die neuzeitliche Ein-Bild-Bühne S. 20. — Die mittelalterliche geteilte Bühne S. 20. — Ort der Darstellung S. 21. — Ausmaße der Bühne S. 22. — Der Raum unter der Bühne S. 23. — Die Hölle S. 23. — Der Himmel S. 24. — Die Bühnenbilder S. 25. — Räumige Bühnenbauten S. 26. — Das gesprochene Bühnenbild S. 28. — Meer und Schiff als Bühnenbild S. 29. — Die Vorhänge S. 29. — Tiere S. 29. — Standbilder S. 30. — Versenkungen S. 32. — Die Maschinerie der Taube S. 32. — Geräuschvorrichtungen S. 33. — Feuer S. 33. — Beleuchtung und Verdunkelung S. 33. — Ein- und Abzug der Darsteller S. 34. — Das Umkleiden S. 35. — Die Kleidung der Darsteller S. 35. — Die schauspielerische Leistung S. 37.

IV. Das Wagenspiel SS. 39—57.

Standbühne und Wagenbühne S. 39. — Die Geschichte des Wagenspiels S. 40. — Die Darstellung von Zyklen S. 41. — Ort der Darstellung S. 42. — Die Ausmaße des

Wagens S. 43. — Der Raum unter dem Wagen S. 43. — Die ausgestattete Wagenbühne S. 44. — Ihre Bühnenbilder S. 44. — Hölle und Himmel S. 44. — Maschinerie S. 45. — Die ausstattungslose Bühne S. 46. — Ihre einzige Ausschmückung: Stühle und Sessel S. 47. — Auf ihr wurden die Personen vorgestellt S. 48. — Auf ihr wurde das Bühnenbild gesprochen S. 48. — Dramatische Vorgänge wurden durch Erzählung wiedergegeben S. 49. — Vorhänge S 50. — Die Kleidung der Darsteller S. 52. — Die Darsteller und die Rolle der Zünfte bei den Spielen S. 53. — Die ersten Schauspieltruppen S. 55. — Die Art der Darstellung S. 56.

V. Die Spiele an Fürstenhöfen SS. 58—69.

Die ersten (undramatischen) Spiele: Reine Schaustücke S. 58. — Wiederholungen allein des technischen Teils geistlicher Schauspiele S. 59. — Die ersten dramatischen Spiele: Ort der Darstellung: Innenräume S. 60. — Der Raum der Darstellung mangelhaft ausgestattet S. 62. — Die Bühne fehlt S. 63. — Keine scharfe Trennung zwischen Darstellungs- und Zuschauerraum S. 63. — Keine scharfe Trennung zwischen Darstellern und Zuschauern S. 64. — Die Darsteller S. 65. — Encina und Vicente als „Schauspieler" S. 66. — Feste Standorte im Darstellungsraum S. 67. — Gab es eine geteilte Bühne bei Vicente? S. 67. — Von der geteilten Bühne zur ausstattungslosen Bühne S. 69.

VI. Torres Naharro und die Bühne der italienischen Renaissance SS. 70—84.

Die neuzeitliche Bühne in Italien S. 70. — Naharros Anteil am Theater der italienischen Renaissance S. 70. — Die italienischen Bühnenverhältnisse vor 1520 S. 72. — Naharro und die italienische Bühne S. 73. — Einheit des Ortes und der Zeit bei Naharro S. 74. — Die Bühnenbilder der Spiele Naharros S. 76. — Aufzüge, Zwischenakte, Zwischenspiele S. 78. — Naharros Spiele in Spanien S. 79. — Spiele aus der Schule Naharro's und der Italiener in Spanien (in Privathäusern) S. 81. — Perspektivische Bühnenbauten in Spanien S. 83.

VII. Ausblick auf die Zeit des Lope de Rueda SS. 85—87.

Verzeichnis der Schriften und Abkürzungen SS. 88—90.

I.

Einführung.

Die vorliegende Arbeit soll die Darstellung des spanischen Dramas behandeln von den Anfängen bis zur Zeit des Lope de Rueda. Die erste Schwierigkeit stellt sich ein: erst seit dem ausgehenden Mittelalter begegnen wir in Spanien einer darstellbaren dramatischen Literatur. Aus der Zeit vor Mitte des 15. Jahrhunderts ist uns nur ein einziges Drama überliefert, und dies auch nur als Bruchstück. Dieses Werk (das Misterio de los Reyes Magos aus dem 12. Jahrhundert) und einige kirchliche und weltliche Gesetze über die Aufführungen religiöser Spiele in Kirchen sind Zeugen dafür, daß die Sitte dramatischer Aufführungen das ganze Mittelalter hindurch wie anderswo auch in Spanien bestand, sie sagen uns aber nichts von der Art ihrer Darstellung. Daher soll zum besseren Verständnis des hier zu behandelnden Zeitraumes versucht werden, die vorhandene Lücke auszufüllen durch die allerdings auch wenig zahlreichen Belege des derzeitigen Dramas aus katalanischem Sprachgebiet.

In den Rahmen unserer Untersuchung fällt erstens das religiöse Drama in seinen drei Formen (d. i. das liturgische Spiel, das geistliche Schauspiel und das Wagenspiel des Fronleichnamsfestes). Zweitens die dramatischen Spiele an Fürstenhöfen (von Juan del Encina und Gil Vicente). Nur ein Teil der Stücke des großen Dichters Vicente ist in spanischer Sprache verfaßt. Obgleich sie am portugiesischen Königshof aufgeführt wurden, soll die Frage nach ihrer Darstellung in dieser Arbeit beantwortet werden. Drittens die Komödien des Naharro und seiner Schüler.

Eine gute Vorstudie zu dieser Untersuchung bedeutete dem Verfasser die Beschäftigung mit den gleichzeitigen Darstellungsverhältnissen in Frankreich, deren Erforschung durch die Arbeiten von Gustave Cohen, wenn nicht endgültig, so doch für lange Zeit als abgeschlossen gelten kann. Die

spanischen Verhältnisse vor 1600 dagegen sind umfassend und eingehend bisher von keiner Seite behandelt worden.

Es soll nun in der folgenden Arbeit vor allem versucht werden, die wesentlich spanischen Züge dramatischer Darstellung (den allgemein mittelalterlichen gegenüber) zu schildern. Dabei muß eine spanische Eigenheit erwähnt werden, auf die mich mein verehrter Lehrer, Herr Prof. Wechssler, aufmerksam machte. Sie ist für die Inbildsetzung des mittelalterlichen Dramas von Bedeutung gewesen; wir nehmen sie hier vorweg, um nicht durch den Hinweis auf sie unsere Darlegungen ständig unterbrechen zu müssen. Es ist dies die plastische Vorstellungskraft der Spanier, die zur Manie der Versinnbildlichung führte. Von der ungeheuren Kraft, ja Wucht der Versinnlichung, wie sie die Kunst eines Velasquez und eines Goya offenbart, finden wir viele Spuren in der dramatischen Darstellungskunst des spanischen Mittelalters.

———

II.

Das liturgische Spiel.

Seit dem Spiel der heiligen drei Könige, nach Creizenach dem ältesten Drama in einer neueren Sprache neben dem französischen Adamsspiel[1]) fehlt auf Jahrhunderte in Spanien jedes Beispiel einer darstellbaren dramatischen Erzeugung. Daß es in diesen Jahrhunderten in Spanien wie in den übrigen Ländern religiöse Aufführungen in den Kirchen gab, zeigen uns unter anderen die Verordnungen Alfonso's X. aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Darin heißt es: „Pero representacion hi ha que pueden los clérigos facer, asi como de la nascencia de nuestro Señor Jesu Cristo que demuestra como el ángel vino á los pastores et díxoles como era nacido; et otrosi de su aparecimiento como le vinieron los tres reyes adorar, et de la resurreccion que demuestra como fue crucificado et resurgió al tercer dia: tales cosas . . . facer las pueden . . ." [2])

Es handelt sich also um die drei Spiele, die in allen Ländern den Grundstock der christlich-liturgischen Dramatik bildeten: das Weihnachtsspiel, das Dreikönigspiel und das Spiel von der Auferstehung. Zur Zeit der Verordnungen Alfonso's X. konnte das Drama in Spanien sich nicht wesentlich von dem anderer Länder unterscheiden.

Das religiöse Drama war aus dem christlichen Gottesdienst hervorgegangen. Es war in seiner ursprünglichen Art in lateinischer Sprache abgefaßt. Sein Charakter war also völkergemeinschaftlich. Erst vom 14. Jahrhundert ab bildete sich — ohne die Grundlinien einer allgemeinen Entwicklung zu berühren — unter dem Einfluß der verschiedenen Umstände in den einzelnen europäischen Ländern eine nationale Eigenart heraus, die eine nach Ländern getrennte Behandlung erforderlich macht.[3])

---

[1]) Geschichte des neueren Dramas, I, 346.

[2]) Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio, Bd. I, Madrid, 1807, 1a partida, tit. VI, ley 34.

[3]) Creizenach, Gesch. des neueren Dramas, I, 356.

Das liturgische Spiel hatte sich um 1250 schon vollständig entwickelt. Eine weitere Entwicklung brachte eine Abnahme seines liturgischen, eine Zunahme seines weltlichen Gehalts.[4]) Dennoch ist es irrig anzunehmen, daß mit der Mitte des 13. Jahrhunderts die Geschichte des liturgischen Dramas schließt und die des geistlichen Schauspiels beginnt. Für Spanien können wir versichern, daß die darstellerischen Eigenheiten des liturgischen Dramas neben denen des geistlichen Dramas noch um die Wende zum 16. Jahrhundert anzutreffen sind, als letzte Ausläufer der Form in Teilen der Eklogen des Juan del Encina und des Lucas Fernandez. Das ausführlichste Beispiel liturgischer Darstellung in Spanien begegnet uns erst im Jahre 1561 in dem Weihnachtsspiel „Danza del Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo".

Was sind nun die Kennzeichen liturgischer Darstellung? Schauen wir uns, um der Forderung der Allgemeingültigkeit gerecht zu werden, das älteste Beispiel der liturgischen Gattung überhaupt, die Regularis Concordia des englischen Benediktiners Saint Ethelwold aus der Zeit um 960 an. Gegenstand der Handlung ist die Grablegung und Auferstehung Christi:

„An einer Stelle des Altars, die einen Hohlraum aufweist, wird eine Nachbildung des Grabmals angelegt, und ein Tuch rings herum gehängt . . . Zwei Diakone nähern sich mit dem Kreuz, und hüllen es in eine Leinwand; darauf nehmen sie es mit sich, wobei sie Wechselgesänge singen . . . bis sie zum Grabmal gelangen. Dort legen sie das Kreuz nieder, als ob es der Leib unseres Heilands wäre . . . An eben diesem Ort wird das heilige Kreuz aufbewahrt bis zur Nacht der Auferstehung. . .

„Am heiligen Ostertage nehmen die Kirchendiener vor der Frühmesse das Kreuz fort. . . Während des Vortrags der dritten Lektion kleiden sich vier Mönche um, deren einer mit einem Meßhemd bekleidet und gleichsam mit etwas anderem beschäftigt eintritt und heimlich zum Grabmal gelangt. Dort setzt er sich mit einer Palme in der Hand still hin. Beim dritten Antwortsgesang kommen die andern drei in Dalmatiken gehüllt mit dem Weihrauchfaß herbei und nähern sich Schritt für Schritt dem Grab, als ob sie etwas suchten, denn all dies geschieht, um darzustellen, wie der Engel am Grabmal sitzt, und wie die Frauen den Leib des Herrn salben kommen. Wenn nun der Sitzende sie herankommen sieht . . . stimme er sanft und dumpf das Quem quaeritis an . . .

---

[4]) E. K. Chambers, The Mediaeval Stage, Oxford, 1903, II, 69.

„ . . . der Sitzende singe ihnen dann, wie um sie zurückzurufen, den Wechselgesang vor: Venite et videte locum; dabei steht er auf, hebt das Tuch und zeigt ihnen den Ort, von dem das Kreuz entfernt worden ist, an dem nur die Tücher bleiben, in welche es gewickelt war. Nachdem sie das gesehen haben, legen sie in eben dieses Grabmal die Weihrauchfässer, die sie mitgebracht haben, nehmen das Laken, breiten es den Geistlichen gegenüber aus, wie um zu zeigen, daß der Heiland auferstanden ist, da er ja nicht darin gehüllt ist, und singen den Wechselgesang: Surrexit dominus de sepulchro. Dann legen sie das Laken auf den Altar. Nach Beendigung des Wechselgesangs stimmt der Abt voller Freude über den Triumph unseres Königs, der den Tod besiegte und auferstand, die Hymne Te Deum laudamus an und sobald er begonnen hat, läuten alle Glocken zugleich." [5])

Welche sind die liturgischen Merkmale?

1. der dramatische Vorgang ist ein Teil des Gottesdienstes.

2. Folglich ist die Darstellung an das Innere einer Kirche oder Kapelle gebunden.

3. Der Ort der Darstellung ist kein abgetrennter Teil des Gesamtraumes. Daher erübrigt sich die Frage der Bühne.

4. Die Darsteller auch der Frauenrollen sind Geistliche.

5. Es wird vermieden, Christus in Person darzustellen. (Seine Person wird unmittelbar und mittelbar durch Gegenstände angedeutet. Unmittelbar durch ein Kreuz: „Dort legen sie das Kreuz nieder, als ob es der Leib unseres Heilands wäre". Mittelbar durch ein Laken: „nehmen das Laken, breiten es aus, wie um zu zeigen, daß der Heiland auferstanden ist".)

6. Zur Darstellung notwendige Dinge werden durch im Gottesdienst gebrauchte Gegenstände ersetzt (Behälter des Salböls durch Weihrauchkessel). Als Kostüme dienen Kirchengewänder.

7. Große Wirkungen werden erzeugt durch die Ausnutzung der lautlichen Möglichkeiten einer Kirche (hier setzen zur Andeutung der Auferstehung die Glocken ein, in anderen Fällen die Orgel.)

8. Die Worte werden gesungen.

9. Die Sprache ist lateinisch.

---

[5]) Lateinischer Wortlaut in Chambers, op. cit., II, S. 308/9.

Alle wesentlichen Punkte der Darstellung sind mit diesem Beispiel berührt, abgesehen von der Frage der „Bühnenbilder", die zur besseren Darlegung mit Hilfe unserer spanischen Denkmäler beantwortet wird.

Keines der spanischen Beispiele jedoch erfüllt alle diese Bedingungen, unter welchen man ein Spiel als rein liturgisch bezeichnen kann. Sie weisen als Zeugen einer späteren Zeit bereits viele Züge der Verweltlichung auf. Da wir aber alles allein unter dem Gesichtswinkel der Inbildsetzung betrachten, sind uns einige liturgische Eigenheiten wenig wichtig, so

ob das Spiel Teil eines Gottesdienstes ist,
ob die Worte gesungen werden,
ob die Sprache lateinisch ist.

Wir werden also ein Stück wie das Spiel der Himmelfahrt Mariae[6]), trotzdem Einzelheiten wie die gesangliche Form auf das liturgische Drama deuten, als Ganzes erst im Abschnitt über das geistliche Schauspiel behandeln, weil es eine geteilte Bühne mit sechs Standorten und eine verzwickte Bühnenmaschinerie, Eigenheiten des geistlichen Schauspiels, aufwies.

Zum Ursprung der religiösen Darstellungen bemerkt Chambers, daß sie je einen sachlichen Kernpunkt besaßen, um den sich das kleine Drama bildete. Für das Weihnachtsspiel war es die Krippe, für das Dreikönigsspiel der Stern, für das Auferstehungsspiel das Grabmal.[7])

Ein beweglicher Stern (wahrscheinlich mit einer Kerze erleuchtet[8]) war 1462 der Mittelpunkt eines stummen Dreikönigspiels im Hause des Konstabels Miguel Lucas Iranzo. Von diesem Herrn heißt es in einer Chronik: „salio de la dicha camara con los pages mui bien vestidos, con visajes y sus coronas en las cabezas, á la manera de los tres Reyes magos . . . Y asimismo vino por la sala adelante mui mucho paso y con mui jentil contenencia, mirando el estrella que

---

[6]) So müssen wir mangels eines Titels jenes Werk des 14. Jahrhunderts nennen, von dem uns ein Auszug, die Darstellerrolle der Maria, erhalten ist. Sie ist wiedergegeben in D. José Ruiz de Lihory, La Música en Valencia, 1903, SS. 84—91.

[7]) The Mediaeval Stage, II, 17, 42, 44.

[8]) Vgl. noch die Handhabung im 16. Jahrh. in der 'Farsa del Juego de Cañas' des Sanchez de Badajoz, Recopilacion, Madrid, 1882/6, II, 267: „un blandon ó hacha ardiendo, pendiente de un hilo de hierro . . . de arte que parezca que se tiene en el aire".

los guiaba, la qual iva por un cordel que en la dicha sala estaba, y asi llego al cabo de ella do la Virgen con su fijo estaba. . ."[9])

Der Stern als sachlicher Kern des Dreikönigspiels wird wie in anderen Ländern auch in Spanien eine Ueberlieferung gewesen sein. Im Hause des erwähnten Konstabels war das geschilderte Fest eine jedes Jahr beachtete Sitte.[10])

Bereits die ersten Worte des ersten dramatischen Denkmals in Spanien (des Dreikönigspiels, welches „Misterio de los Reyes Magos" genannt wird) zeugen von diesem Stern:

(der erste Weise)
Dios criador, qual maravila!
no sé qual es achesta strela;
agora primas la é ueida,
poco timpo a que es nacida.
(der zweite Weise)
Esta strela non sé dond uinet.
(der dritte Weise)
tal estrela non es in celo,
desto so io bono strelero.[11])

Dabei werden wir auf eine Eigentümlichkeit des Spiels aufmerksam: die drei Weisen entdeckten unabhängig von einander und einer nach dem andern den Stern. Der erste Weise sah ihn, und beschloß, ihn noch eine Nacht hindurch zu beobachten. Schon im nächsten Vers brachte er die Nachricht von der Geburt Christi. (Ueber die Unwirklichkeit der Aufeinanderfolge entfernter Zeitpunkte sah das religiöse Drama jeder Art gern hinweg). Dieser Vorgang wiederholte sich mit dem zweiten und dritten Weisen. Dann erst trafen sich alle drei, um dem Stern nachzugehen.

Wir haben hier die Eigentümlichkeit des späteren Reihenspiels. Ein Reihenspiel wie die „Tragicomedia Alegorica del Parayso y del Infierno" (Burgos, 1539) enthielt aber eine Größe, welche die Auftritte der einzelnen Personen verband: die Ausstattung zweier Schiffe, von denen eines zum Himmel, das andere zur Hölle führen sollte. Diese Nachbildung der Schiffe gab erst den zusammenhanglosen Auftritten den Sinn

---

[9]) Cronica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo. Memorial Historico Español, Bd. VIII, Madrid, 1855, S. 75/76.

[10]) „Esta fiesta facia y solemnizaba el dicho señor Condestable cada un año, . . " Op. cit., ibid.

[11]) Wiedergabe E. Lidforss in Jahrbuch für roman. und englische Literatur, Bd. 12, S. 46/47.

eines Spiels. Wir werden auch für unser Dreikönigspiel eine die getrennten Auftritte der Weisen verbindende Größe in der Gestalt eines Sterns annehmen müssen, der beweglich gewesen sein kann,[12]) der aber auch über dem Altar gehangen haben mag, wie es in dem Officium Stellae von Rouen der Fall war, von dem Chambers berichtet: the three kings, coming respectively from the east, north, and south of the church, meet before the altar. One of them points to the star with his stick, and they sing. . .[13])

Krippe und Grabmal, die sachlichen Kernpunkte der ersten liturgischen Spiele, finden wir wieder in den Weihnachts- und Auferstehungsdramen des Encina, Vicente und Fernandez. Was die Krippe in den Weihnachtsspielen betrifft, so können wir nur von einem Ueberbleibsel der Darstellung aus liturgischer Blütezeit sprechen, da die Handlung um die Krippe zum Schlußbild eines längeren weltlichen Spiels herabgesunken war.

Encinas Weihnachtseklogen schlossen stets mit dem Aufbruch der Hirten zur Krippe. Daß eine solche bei der Aufführung am Hofe des Herzogs von Alba, Encinas Gönner, vorhanden war, ist uns nicht unmittelbar bestätigt. Ueber die Art der Darstellung besagt unter anderen eine Einführung zu einem Stück nur Folgendes: „Egloga representada en la mesma noche de Navidad: adonde se introducen los mesmos dos pastores de arriba, . . . y estando éstos en la sala adonde los maitines se decian, entraron otros dos pastores".[14]) Doch schon Moratin[15]) bezweifelte das Vorhandensein einer Krippe nicht, wenn er glaubte sagen zu dürfen: „ . . . en alguna sala de casa del duque de Alba se disponia un nacimiento (como es todavia costumbre en España), se rezaban delante de él los maitines . . y acabado este acto religioso seguian las diversiones de representacion y de música."

Diese Annahme ist um so wahrscheinlicher als auch bei Lucas Fernandez nur aus dem Text der Schlußgesänge solch eine Krippe erwiesen ist[16]) und bei einer Reihe von Weih-

---

12) „Andemos tras el strela, ueremos el logar", Op. cit., S. 48.

13) The Mediaeval Stage, II, 45.

14) Encina, Teatro completo, Madrid, 1893, S. 15.

15) Leandro Fernandez de Moratín, Origenes del teatro español, Ausg. Paris, Garnier Frères, S. 71.

16) „Manifiesto á todos sea
Qu'est'es nuestro Dios eterno,
. .

nachtsspielen der Krippenaufbau ohne weiteres aus den Darstellungsanweisungen belegt werden kann. So in Gil Vicentes „Auto dos quatro Tempos" [17]), „Auto Pastoril Castelhano" [18]), „Auto da Sibilla Cassandra" [19]) und anderswo.[20])

Der Raum der Darstellung im englischen Auferstehungsspiel war der Chor. Gleichfalls auf eine Stelle einer Kapelle (oder auch eines Saales), auf den Platz um das „nacimiento" oder „monumento", beschränkten sich die scenischen Anforderungen der bisher erwähnten Spiele Encinas, Vicentes und Fernandez'. Anders bei der „Danza del Nacimiento". Dort war die Mitte der Kirche, die Kanzel und der Altarraum von Spielern besetzt. Eins aber gilt für alle Fälle: Es gab keine räumliche Trennung zwischen Zuschauern und Darstellern. Das rein liturgische Drama kannte keine Bühne. (Diese war vielmehr ein Zeichen der Weiterentwicklung zum geistlichen Schauspiel).

Es ist jetzt Zeit, auf die Frage der Bühnenbilder im liturgischen Spiel einzugehen. Es ergibt sich sogleich: Schon die Bezeichnung „Bühnenbild" kann auf das bühnenlose liturgische Spiel keine Anwendung finden.

Das Bühnenbild hat die Aufgabe, „das Verständnis der dargestellten Situation zu erleichtern" [21]). Dem späteren Bühnenbild entspräche beim liturgischen Spiel die Ausstattung der Orte der Handlung. Wir können nun feststellen, daß das liturgische Spiel teilweise auf eine besondere Kennzeichnung der darzustellenden Orte verzichtete. So blieben im Weihnachtsspiel vom Jahre 1561 zwei Orte ohne Ausstattung. Deren Bedeutung war einmal aus dem Bild des dritten Ortes zu entnehmen, welches den Stall zu Bethlehem vorstellte; zum andern dienten den beiden nicht gekennzeichneten Orten Stellen des Kircheninnern, die auf Grund ihrer

---

Est' es el Dios de Dios vero;
Est' es lumbre de la lumbre." Egloga o Farsa del Nascimiento; Fernandez, Farsas y Eglogas; Madrid, 1867, S. 172/3.

In gleicher Weise im „Auto o Farsa del Nascimiento: „Villancico para se salir cantando y bailando:

. .
Vimos á Maria,
So un portalejo
La vimos estar. Ebenda, S. 214.

17) Obras, Hamburg 1834, I, 80. 18) I, 16. 19) I, 57.

20) Z. B. in Perolopez Ranjel, Farça a honor y Reverencia del glorioso Nacimiento.

21) Hans Heinrich Borcherdt, Der Renaissancestil des Theaters, Halle/S. 1926, S. 5.

natürlichen Beschaffenheit den Anforderungen am ehesten entsprachen: für das Feld, auf dem sich die Hirten zur Stunde der Geburt des Heilands befanden, war die Mitte der Kirche bestimmt [22]), den Himmel, von dem aus ein Engel die Geburt Christi verkündete, stellte als hochgelegene Stelle der Kirche die Kanzel dar.[23])

Verdienen nun die spärlichen und höchst einfachen Mittel, mit denen man einen Ort kennzeichnete, die Krippe oder das Grabmal, Bühnenbilder genannt zu werden? In dem späteren Sinne einer eigens für das Spiel hergerichteten Ausstattung nicht. Die Krippe und das Grabmal waren nämlich unabhängig von dem betreffenden Spiel Gegenstände religiöser Verehrung [24]). Es war Sitte, am Karfreitag ein solches Grabmal, „monumentum" genannt, in den Kirchen zu errichten. So erklären wir uns das bestimmte Fürwort des „el monumento" in den Osterspielen des Encina und Fernandez [25]) sowie die Anmerkung zu dem am Karfreitag [26]) 1508 dargestellten „Auto da Alma" von Gil Vicente. Das „moimento" stand in keiner scenischen Beziehung zum Stück. Trotzdem heißt es am Schluß: „E todos cantando Te Deum Laudamus, forão adorar o moimento" [27]).

Wir sehen und werden es noch weiterhin bestätigt finden: die Darstellungsmittel dienten ihrem liturgischen Wesen entsprechend nicht ausschließlich dem Spiel. Ihre Bestimmung war in erster Linie gottesdienstlicher Art. Sie hatten daher für die Darstellung meist nur behelfsmäßigen Rang wie der Thronhimmel [28]) in der „Danza del Nacimiento" vom Jahre 1561, der dort den Stall zu Bethlehem bedeutete.[29])

---

[22]) „los pastores yran dançando hasta en medio de la Iglesia . . ", Danza del Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo, Publications of the Modern Language Association (PMLA), 1928, S. 624.

[23]) „ . . y luego saldra un Angel al pulpito y dira lo siguiente, y los pastores oyendo la voz mostraran espantarse mirando para arriba a una y otra parte.", op. cit., ebenda.

[24]) Manuel Cañete, Vorwort zu Fernandez, Farsas, SS. XCIII, XCVII.

[25]) „y estando ya delante del monumento", Encina, Teatro, S. 29

„Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento", Fernandez, Farsas, S. 252.

[26]) „em a noute de endoenças", Obras, I, 184.

[27]) Vicente, Obras, I, 213.

[28]) Diese Andeutung steht in großer Aehnlichkeit zu den Bildwerken mittelalterlicher Kirchenkunst, die den Stall in Bethlehem

Ausstattungen im bühnentechnischen Sinne kannte das liturgische Spiel also nicht. Solche waren vielmehr erst Bestandteil der Darstellung des geistlichen Schauspiels, einer weiteren Entwicklungsstufe des religiösen Dramas.

In den Weihnachtseklogen Encinas und Fernandez' (einschließlich eines Teils der Stücke Vicentes), sowie in den Auferstehungsspielen war das nacimiento bezw. das monumento der einzige Standort, eine Eigentümlichkeit, die zum Wesen der ältesten Spiele zu gehören scheint. Dafür zeugt auch das besprochene englische Denkmal, die „Regularis Concordia".

Dagegen beanspruchte die Danza del Nacimiento von 1561 bereits verschiedene Stellen in der Kirche mit entsprechender Ortsbedeutung. Mehrere Standorte nebeneinandergestellt hätten schon eine Darstellungsbedingung des geistlichen Schauspiels erfüllt.

Wir werden uns die Frage stellen, in welcher Art die Spiele gewöhnlich begannen. Gab es doch in jenen Zeiten noch nicht den Vorhang der neuzeitlichen Bühne, der sich öffnet und einen sauberen Einsatz des Spiels möglich macht. Eine Antwort gibt uns das Weihnachtsspiel von 1561: „Han de salir los pastores en dos hileras repartidos, delante dellos el que tañe el Psalterio o Tamborino al son, yran dançando hasta en medio de la Iglesia . . . y tras los pastores yran los Angeles con los ciriales, y si huviere aparejo ocho Angeles, que lleven el palio del santissimo Sacramento, y debaxo yra nuestra Señora, y san Joseph, llegaran hasta las gradas del altar mayor, y alli estara una cuna al modo de pesebre, y alli pondran al Niño Jesus, y de rodillas nuestra señora, y san Joseph, puestas las manos como contemplando, los Angeles repartidos a un lado y a otro los rostros bueltos unos a otros y mirando hazia el Niño, y estando desta manera acabaran los pastores de dançar, y luego saldra un Angel al pulpito, y dira lo siguiente . . .[30]) Mit den Worten des Engels begann das Spiel. Die Darstellung setzte also ein, sobald die Spieler den Kirchenraum betraten.

---

als ein auf vier Säulen ruhendes Dach darstellten. Ueber die Beziehungen zwischen religiösem Spiel und bildender Kunst im Mittelalter s. unten S. 16/17.

[29]) „ . . ocho Angeles, que lleuen el palio del Santissimo Sacramento, ... llegaran hasta las gradas del altar mayor, y alli estara una cuna al modo de pesebre . . ", PMLA, 1928, S. 624.

[30]) PMLA, 1928, S. 624.

Einen solchen geschlossenen Aufmarsch der Darsteller finden wir meistens bei Spielen, die eine große Anzahl Darsteller vereinigten, die also (wie wir noch sehen werden) zum geistlichen Schauspiel neigten.

In der Representació de la asumpció de madona Sta. Maria aus dem 15. Jahrh.[31]) heißt es: „Item tots aquests qui faran la representació sien justats en un loch e facen lurs intrades."

Selbst die Reihenfolge beim Einzug in die Kirche war dort festgelegt: „Primerament intren los diables ab Lucifer. Item apres los juheus. Item apres Jesus ab angels e ab archangels . . . Item apres santa María ab tots los apostols qui vagen primers. . ."

Von welcher Stelle aus die Darsteller die Kirche betraten, ist uns nur in einem Fall bekannt, in dem von dem hl. Johannes verlangt wurde: „Es menester que vinga de la sacrestia".[32]) Aber gerade dieser Beleg dient nur zur Feststellung, daß von der Sakristei aus nicht der einzig übliche Zugang war.

Die Darsteller auch der Frauenrollen waren Geistliche. So sagten wir. Daß Frauenrollen und Engelsgestalten von Männern, Knaben und Jünglingen gegeben wurden, gilt für das ganze religiöse Drama. Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts Frauen auftraten[33]), was einige für weniger unziemlich hielten, als wenn meist aufgeputzte Knaben ihre Rolle spielten[34]). Eine Neuerung aber auch, die den Widerstand kirchlicher Kreise entfachte. Das lehrt folgende Beschwerde: „representandose una comedia en esta corte, de la vida de Nuestra Señora, el representante que hacía de persona de San José, estaba amancebado con la muger que representaba la persona de Nuestra Señora, y era tan público, que se escandalizó y rió mucho la gente cuando le oyó las

---

[31]) Wiedergabe in Revista de la Asociacion Artístico-Arqueológica Barcelonesa, (RAAB), Bd. 1, 1898, S. 673—686.

[32]) Consueta de la representatio de la tentacio que fonch feta a Nro. Sr. Xpt, herausgeg. von Gabriel Llabrés.

[33]) „porque salgan mas gustosas las representaciones meten mugeres en ellas". Fray Juan de Pineda. Agricultura christiana. Salamanca 1589, Bd. I, Blatt 349 a/350.

[34]) „que es de mucho menos inconveniente que representen mugeres que muchachos en hábito de mugeres, aunque no se afeyten ó engalanen", Sanchez Arjona, Noticias, S. 100/1.

palabras que la Purísima Virgen respondió al angel: Quo modo fiet istud, etc".[35])

Zunächst war es aber nur verheirateten Frauen gestattet zu spielen[36]). Eine im Jahre 1600 in Sevilla gegründete Schauspielgesellschaft setzte sich fast nur aus Ehepaaren zusammen[37]).

Eine Ausnahme von der Regel der ausschließlich männlichen Darstellung bildeten stets Spiele in Nonnenklöstern wie des Gomez Manrique „Representacion del nacimiento de nuestro Señor, a instançia de Doña Maria Manrrique, vicaria enel Monesterio de Calabaçanos, hermana suya", ein Stück, in dem wir diesbezügliche Worte finden, wie „La que representa ala Gloriosa . . ."[38]) Selbst die Rollen des Joseph, der Hirten und der Engel Gabriel, Michael und Rafael werden in diesem Stück von Nonnen gespielt worden sein, ein Umstand, den Marcelo de Lebrixa in seiner „Triaca del Alma"[39]) (gegen 1545 veröffentlicht[40]) vermied: „para que siquisieren la puedan por farsa representar las devotas religiosas en sus monesterios: enla qual farsa no interviene figura de hombre sino de Angeles y donzellas".

Nun dürfen wir auch nicht einen Einzelfall verschweigen, der dieser Regel offen widerspricht. In Rechnungsbüchern der Presbyterialkirche San Salvador von Zaragoza steht unter den Ausgaben für ein Weihnachtsspiel im Jahre 1487: „A la que hacia la Maria, al Jesus y al Joseph, que eran marido y muger y fijo, porque el misterio y representacion fuese mas devotamente, mandó el cabildo dar 2 florines de oro . . ."[41]) Gab den Anlaß zu diesem Verstoß gegen den Brauch die abgeschlossene Art der Darstellung?

---

35) Lupercio Leonardo de Argensola, Memorial sobre la representacion de comedias, dirigido al rey D. Felipe II, Wiedergabe in Cotarelo y Mori, Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del Teatro en España, Madrid, 1904, S. 67.

36) . . „como por los señores del Consejo de su Magestad, se ha dado licencia para que representen mugeres, siendo casadas", Cotarelo y Mori, Bibliografía; anno 1587, S. 619.

37) Vgl. den Vertrag aus dem Archiv von Sevilla, wiedergeg. Boletín de la Academia Española (BAE), I, 1914, S. 172.

38) Gomez Manrique, Cancionero, Madrid, 1885/6, I, 199.

39) Abdruck in der Biblioteca Nacional in Madrid.

40) Barrera y Leirado, Catalogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, Madrid, 1860, S. 202.

41) von Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, Frankfurt, 1859, Nachträge, S. 5.

Denn, so sagt derselbe Bericht: „. . se hizo por servicio y contemplacion de los Sres Reyes Católicos, del infante D. Juan y de la infanta Da. Isabel". Bei Aufführungen am Hofe unterlag das Darstellertum anderen Sitten.

Wir haben bereits feststellen können, daß die gottesdienstliche Sonderheit des frühen liturgischen Spiels die Einführung überirdischer Wesen nicht zuließ. Außer Christus gehörten zur Reihe dieser Personen Gottvater, Maria und nicht selten die übrigen Heiligen. Statt durch lebende Personen wurden sie durch Bildwerke versinnbildlicht. Die Krippe in den Weihnachtsspielen, die sich aus Bildwerken zusammensetzte, muß hier erwähnt werden. Wahrscheinlich wurden auch Bilder (außer Standbildern) dabei verwendet, wie Cohen vom Officium Pastorum von Rouen berichtet[42]).

Ein Bild vom Heiland statt seiner Person wurde gezeigt im Auto de la Pasion des Lucas Fernandez: „Aqui se ha de mostrar un Eccehomo de improviso para provocar la gente á devocion, ansí como le mostró Pilatos á los judíos"[43]). Es ist wohl anzunehmen, daß dieses Bildwerk ein Schmuckgegenstand der Kirche war; so wie es das Kreuz war, das im gleichen Stück Verwendung fand, um diesmal die Kreuzigung Christi anzudeuten[44]). Das Stück behandelte in dieser Art den Leidensweg Christi, ohne die Hauptperson zu zeigen.

Aus technischen Gründen oder aus Gründen religiöser Ehrfurcht vor dem Sinnbild gerade des gestorbenen Heilands vermied Vicente, den toten Christus durch eine Person darzustellen: „Em este passo vem os cantores, e trazem hua tumba, onde vem hua devota imagem de Christo morto"[45]). Es ist dies um so auffälliger, als Christus im selben Stück eine sprechende Rolle hatte und zum Schluß noch einmal als Auferstandener erschien[46]).

Maria und Joseph als sprechende Personen in Weihnachtsspielen finden wir in der späteren dramatischen Arbeit Gil Vicente's und vor ihm bei Gomez Manrique um 1450 in der „Representacion del Nacimiento de nuestro Señor". Desgleichen in der „Danza del Nacimiento", in der das

---

42) Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen Age, Paris, 1926, S. 23.

43) Fernandez, Farsas, S. 235.

44) „Aquí se ha de demostrar ó descobrir una Cruz repente á deshora" . . . . Op. cit., S. 242.

45) Vicente, Obras, I, 341.

46) „apparece hua figura de Christo na resurreição, e entra no Limbo, e soltará aquelles presos . . ", ebenda, I, 342.

Christkind dagegen wohl durch eine Puppe dargestellt wurde[47]).

An dieser Stelle darf ein seltsamer Zug mittelalterlicher Darstellung nicht übergangen werden. In der „representació de la asumpció de madona Sta. María[48]) lesen wir: „Lavos prengua Jesus la anima de Sta. Maria e pos las en braç homilment . ."; ebenso im „Spiel der Himmelfahrt Mariae: „E quant haura acabat lo Jesus, trahent la anima del cors dl'a maria, diga . ."[49]) Wie wurde die Seele der Maria versinnlicht? Das sagt uns in neuerer Zeit eine Schilderung der jährlichen Aufführung des religiösen Dramas von Elche, eines Nachfahren des „Spiels der Himmelfahrt Mariae": „Al llegar el Araceli al tablado recibe el sacerdote el alma de la Virgen, representada por una pequeña imagen . . ."[50]).

Obwohl mit der Beseitigung lebloser Gestalten im späten liturgischen Drama ein Schritt zur Verlebendigung der Darstellung (und Annäherung an das Muster des geistlichen Schauspiels) getan war, blieb das Bildhafte immer ein wesentlicher Zug nicht nur des liturgischen Spiels. Werfen wir noch einmal einen Blick auf die Anweisungen zur Darstellung der Danza del Nacimiento: „ . . . y de rodillas nuestra Señora, y san Joseph, puestas las manos como contemplando, los Angeles repartidos a un lado y a otro los rostros bueltos unos a otros, y mirando hazia el Niño y estando desta manera acabaran los pastores de dançar, y luego saldra un Angel al pulpito . . " Aeußerlich zeigte sich diese Neigung zum Bildhaften durch genaueste Festlegung jeden Schrittes und jeder Gebärde. Den tanzenden Hirten im eben erwähnten Spiel war die Ausgangs- und Endstellung vorgeschrieben[51]).

Solch darstellerische Starrheit kennzeichnete das liturgische Drama — aber auch das frühe geistliche Schauspiel. Im „Spiel der Himmelfahrt Mariae" wurde an einem Standort, dem Zimmer der Maria, ein Bild hinter einem Vorhang zusammengestellt, das durch den beiseite gezogenen Vorhang den überraschten Zuschauern enthüllt wurde:

---

[47]) Die Worte sagen nur: „y allí pondran al Niño Jesus", PMLA, 1928, S. 624.

[48]) RAAB, Bd. 1, Barcelona, 1898.

[49]) Lihory, La Musica en Valencia, S. 89.

[50]) Adolfo Herrera, Auto Lirico Religioso que se representa todos los años en la iglesia parroquial de Santa Maria de Elche, 1905, S. 12.

[51]) Wie bereits E. Gillet bemerkte in PMLA, Bd. 43, S. 616.

„Quant la maria ſa en lo quadafal muntada vaiasen ala cambra sua que ſa appellada e tancada ab los vels entorn e entresen per la porta . . . E quant sera al setial asigras onestament e tinga en les mans hunes horetes en que liga. Eles donzelles pleguen tots los vels denturn per tal que lo poble vega la maria".[52])

Von einem Vorhang ist hier die Rede. Es handelt sich nicht um einen Vorhang, der den ganzen Schauplatz der Handlung verdeckte. Er verbarg vielmehr nur einen Teil desselben, ein Bühnenbild (in diesem Fall können wir bereits von einem Bühnenbild sprechen). Der Schauplatz setzte sich zusammen aus mehreren Bühnenbildern nach dem Grundsatz der geteilten Bühne. Das gehört zum nächsten Abschnitt. Hier ist nur wichtig, auf einen Zweck des Vorhangs hinzuweisen, den nämlich, eine Bildwirkung hervorzurufen und die Zuschauer zu überraschen.

Ein gleicher Grund mag in Vicentes „Auto da Sibilla Cassandra" bestimmend gewesen sein: „Abrem-se as cortinas onde está todo o apparato do Nascimento, e cantão quatro Anjos".[53])

Zu demselben Zweck wurde, — so dürfen wir annehmen — ein Vorhang in des Fernandez „Auto de la Pasion" verwandt. Dort lautet eine schon bekannte Anweisung: „Aquí se ha de demostrar ó descobrir una Cruz repente á deshora . . ." [54])

Das Bildhafte der mittelalterlichen Darstellung war teilweise eine notwendige Folge der gleichzeitigen Anordnung mehrerer Standorte. Nachdem an der einen Stelle des Darstellungsraumes ein Bild zustande gekommen war, sprang die Handlung auf einen zweiten Standort über. Die Spieler am ersten Standort, aus dem Spiel ausgeschaltet, blieben solange in unbeweglicher Ruhe, bis die Handlung (und somit die Anteilnahme der Zuschauer) wieder zu ihnen zurückkehrte. Ein Beispiel: „De pux posen sta. Maria en lo lit e sien encees molts ciris que tinguen los apostols hordonat apres lo lit e sent pere e sent pau al cap del lit e los altres apres. — Pux diga luçifer al diable astarot . . ." [55]) Und nun ging das Spiel für lange Zeit an einer anderen Stelle, im Lager der Teufel, weiter.

Zweifellos bestehen enge Zusammenhänge zwischen der bildenden Kunst und dem religiösen Drama in jener Zeit.

---

52) Lihory, La Musica en Valencia, S. 84.
53) Obras, I, 57.
54) Fernandez, Farsas, S. 242.
55) Representació de la asumpció . . , RAAB, Bd. 1.

Welcher Art aber? Emile Mâle's Lehre ist die einer Gestaltung der kirchlichen bildenden Kunst durch das religiöse Spiel[56]: die Künstler befruchteten ihre Kunst nicht durch Gelesenes, „ils n'avaient qu'à assister au drame sacré. Des groupes vivants les touchaient tout autrement que des descriptions".[57] Gegen diese Lehre, für die Mâle Allgemeingültigkeit in Europa beansprucht, sprechen zwei Belege aus der spanischen dramatischen Literatur. Im „Auto de las pruebas del linaje humano" (1605)[58] heißt es „Abrese una cortina y aparece en un trono la Trinidad en la forma que se pinta". Im schon genannten Spiel „Triaca del Alma" lesen wir: „La fe traya un paño (segun que suelen pintar la Trinidad) con un rostro que parescen tres caras . . ."

———

56) L'art religieux de la fin du Moyen age en France, Paris, 1908, S. 1—74.

57) ebenda, S. 20.

58) Herausgeg. von Léo Rouanet, Paris, 1897, S. 74.

III.

Das geistliche Schauspiel.

Wir wissen bereits, daß eine sachliche (und zeitliche) Scheidung zwischen liturgischem und geistlichem Spiel nur in der Theorie durchzuführen ist. Beide Gattungen waren zwei Aeußerste innerhalb einer langen Entwicklung, deren eines, das liturgische Spiel, am Anfang, deren anderes, das geistliche Spiel, am Ende stand. Aber noch gegen Ende der Entwicklung bestanden die älteren, ursprünglichen Formen neben den jüngsten fort.

Auf eine Formel gebracht war der Weg zwischen beiden Punkten der Entwicklung der von Erbauung zu Schaulust. Mit der Erbauung ging gemeinsam Beschränkung in der Art der Darstellung wie in den Ausmaßen des Spiels. Die Schaulust brachte die Ausdehnung in jeder Hinsicht: die Zahl der Standorte, die Zahl der Darsteller wuchs[1]).

Aus der Ausstattung des Standortes wuchs das Bühnenbild (aus der Krippe z. B. die Türme von Bethlehem[2]).

Im Spiel der Himmelfahrt Mariae benötigte man schon sechs Standorte (außer dem Himmel unter der Kuppel der Kirche) und mehr als zwanzig Darsteller außer ganzen Gruppen von Propheten, Volk, Engeln und Jungfrauen. Chambers nimmt an[3]), daß der Raum der Darstellung sich allmählich vom Chor zum Kirchenschiff ausgebreitet habe. In der Art, daß die Ausstattungen der Standorte in Abständen gegen die Pfeiler gelehnt wurden.

Spanien liefert uns für diese Art der Anordnung kein Beispiel. Die Standorte aller (uns bekannten) in den Kirchen aufgeführten g r o ß e n geistlichen Spiele (um solche handelt es sich) befanden sich auf einer Bühne. Wir nennen die

---

[1]) Vgl. Chambers, II, 69.

[2]) „Paguí per adobar les torres de Betlem", Libre de obres de la Catedral de Valencia, anno 1520, in: Sanchis y Sivera, La Catedral de Valencia, Valencia, 1909, S. 462.

[3]) The Mediaeval Stage, II, 79.

Bühne, auf der alle im Spiel benötigten Bilder in Abständen nebeneinander aufgestellt waren, die geteilte Bühne.

Diese Bühne ist bereits als das vorbildliche Verwirklichungsmittel des geistlichen Schauspiels gewürdigt worden: „Das geistliche Schauspiel . . ist eine in Handlung umgesetzte Erzählung aus der Bibel[4]) oder der Heiligenlegende, ohne das Princip dramatischer Entwicklung, ohne Motivierung der auf einander folgenden Ereignisse, ohne Concentration derselben auf einen Punkt. Es kennt daher keine Einteilung in Akte und Scenen[5]); gleichmäßig schreitet die Handlung von einem Ereignis zum andern fort . . Und wie das geistliche Schauspiel demnach ohne einheitliche Handlung ist, so fehlt ihm auch die Einheit des Ortes und der Zeit. . . die Handlung schritt von einem Punkte der Bühne zum andern fort. Infolgedessen hatte die Bühne eine bedeutende räumliche Ausdehnung, besonders der Länge nach".[6])

Dazu ist zu bemerken, daß mit dem Fortschritt der Handlung nicht immer ein räumlicher Fortschritt auf der Bühne in einer bestimmten Richtung verbunden war. Die Handlung sprang von einem Standort der Bühne zum anderen, vor und zurück.

Moratin, zu dessen Zeiten die Darstellungsweise des mittelalterlichen Theaters unbekannt gewesen zu sein scheint, urteilte von des Luis de Miranda „Comedia Prodiga" (1554) noch folgendermaßen: „el lugar de la escena varía contínuamente, y no pudiera sin mucha violencia ponerse ahora en el teatro; pero en el tiempo en que esta pieza se compuso, la imaginacion de los espectadores todo lo suplia"[7]). Wir sehen heute klarer: Wechselte in einem Stück fortwährend der Ort (in des Carvajal Tragedia Josephina wechselte er dreimal innerhalb zehn aufeinander-

---

[4]) Vgl. dazu die Titel einiger Dramen des Sebastian de Horozco, wie ‚Representacion de la parabola de Sant Mateo á los veinte capitulos de su sagrado Evangelio' (1548);

Representacion de la Historia evangélica del Capitulo Nono de Sanct Joan'; und den Vorspruch zu Carvajal's Tragedia Josephina: „ . . el autor . . ha sacado de la sacra hystoria . . una tragedia llamada Josephina." (Ausgabe Gillet, Princeton und Paris, 1932, S. 7).

[5]) Die Einteilung der ‚Tragedia Josephina' von Carvajal ist rein äußerlich und bühnentechnisch nicht bedingt.

[6]) Eduard Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien, Dresden, 1894, S. 3.

[7]) Origenes del teatro español, Ausgabe: Paris, S. 129.

folgender Verse[8]), so war die Verwirklichung nur auf der geteilten Bühne möglich.

Wir finden auf der neuzeitlichen Bühne jeweils ein Bühnenbild, das der Mittelpunkt eines größeren oder kleineren Teils eines Dramas ist. Die Länge eines solchen Teils oder Bildes (wie wir neuerdings sagen; nicht zu verwechseln mit Aufzug) steht in einem angemessenen Verhältnis zu der zum Bildwechsel benötigten Zeit. Alle Bühnenbilder eines neuzeitlichen Dramas sind nacheinander sichtbar. Alle Bühnenbilder des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels waren zugleich sichtbar.

Aber auch das Mittelalter kannte einen Bildwechsel in der Art unserer heutigen Bühne bei Spielen im Freien, den sogenannten Wagenspielen. Unserem Bildwechsel entsprach dabei der Wechsel von Wagen, auf denen die Bilder aufgebaut waren. Weiteres darüber im Abschnitt über Wagenspiele.

Wenn das geistliche Drama eine in Handlung umgesetzte Erzählung war, so behandelte es einen ihm gegebenen Stoff nicht nach dramatischer Art, indem es unter Auslassung unnötiger Uebergangsmomente einige Punkte herausgriff, und sie zu je einer Einheit zusammendrängte. Eine solche Vernichtung unnötiger Uebergangsmomente — äußerlich erkennbar an der Einteilung des Stückes in Akte — ist gleich einer Verlegung des unwichtigen Teils der Handlung hinter die Bühne. Dergleichen war dem geistlichen Schauspiel fremd[9]). Das ganze Geschehen war dem Auge des Zuschauers sichtbar. Es gab kein unsichtbares Geschehen hinter der Bühne. Zu unserer neuzeitlichen Bühnenordnung dagegen gehört, daß selbst große Raum- und Zeitspannen hinter die Bühne verlegt werden können.

Der mittelalterliche Zuschauer sah die Personen im Spiel den Weg von Rom nach Jerusalem auf der geteilten Bühne zurücklegen; und das im Bruchteil einer Minute, da die

---

[8]) Vers 3246—55 der Ausgabe Gillet. Vgl. auch ebenda, S. 52.

[9]) Vgl. dazu die Ansprache an die Zuschauer vor dem dritten Teil der ‚Tragedia Josephina': „no desmayeys que mal se abreuia lo que en muchos años acontece como fue esta historia", Ausg. Gillet, S. 105, und: „Es historia dificultosa de sacar en limpio para poderse representar al natural; y ella de suyo es larga, y por esto aquí va algo prolixa. No se pudo con mas brevedad pintar toda ella." Sebastian de Horozco, Representacion de la Historia de Ruth, in Cancionero, Sevilla, 1874, S. 195.

Darsteller nur von einem Bühnenbild zum andern zu schreiten brauchten. Daß ein so schneller Ortswechsel vor den Augen des Zuschauerkreises selbst in jener Zeit mitunter als eine Schwäche empfunden wurde, geht hervor aus folgendem Versuch einer übernatürlichen Deutung dieses unnatürlichen Vorgangs:

qu'en la mano
de aquel gran Dios soberano
está llegar en un punto

und im selben Stück:

Yo soy alla en chico rato
mediante el favor divino.[10])

Noch einfacher als der Ortswechsel war der Zeitwechsel. Mit einigen Worten war eine Zeitspanne von mehreren Tagen übersprungen: Elena ließ Judas in einen Brunnen stecken, weil er sich weigerte, den Ort zu verraten, an dem Christus gekreuzigt wurde.

Elena: pues, yo le hare morir
de muerte acerva y cruel.
Seys dias a ya qu'esta
en el poço sin comer;
yd a ver como le va[11])

Auch die Schwäche solcher Handhabung wurde erkannt. Daher fügte Estevan Martin zwischen die Geburt des Johannes und der unmittelbar folgenden — zeitlich sieben Tage späteren — Beschneidung ein Lied von sechs Versen ein, das ein Bobo zu singen hatte. Nach dem Lied sagte Maria:

Oy, que es el otavo dia
vamos, a circuncidarlo[12]).

Dieses Lied hier war der erste Schritt auf dem Wege zum frühen entremés, dessen eine Aufgabe nach Shaffer Jack ist, eine Zeitspanne auszufüllen[13]).

Wo wurde das geistliche Schauspiel aufgeführt? Zunächst in der Kirche. Man verließ die Kirche erst aus

---

[10]) Horozco, Repr. de Ruth, Cancionero, SS. 199 und 202.

[11]) ‚Aucto de Sancta Elena', Léo Rouanet, Autos, Farsas y Colloquios del siglo XVI, Barcelona und Madrid, 1901, Bd. II, S. 35.

[12]) ‚Auto, como San Juan fue concebido', Abdruck in Bibl. Nacional, Madrid, No. 13715 — Das Datum des Stückes ist nach Moratin 1528 (Origenes del teatro español, Madrid, 1926, S. 191).

[13]) The Early Entremés in Spain, Philadelphia, 1923, S. 50.

Gründen der fortschreitenden Verweltlichung sowie der im gleichen Maße fortschreitenden Ausdehnung der Spiele, Umstände, die sich zeitlich nicht genau erfassen lassen.

Wenn man bedenkt, daß die Kuppel einer Kirche die Maschineneinrichtung zur Darstellung der Himmelfahrt ermöglichte, daß sich ferner nur ein geschlossener Raum zur Vorführung des Jüngsten Gerichts nach Belieben verdunkeln ließ, so ist es offenbar, daß die Schaustellungen auf freiem Platze[14]) unter sehr veränderten Bedingungen vor sich gehen mußten. Hinzu kam die Abhängigkeit von den Witterungsverhältnissen, (Regen[15]) und Sonne[16]) waren gleich ungünstig), denen zu begegnen man die Möglichkeit hatte, wie aus dem Vorspruch zum dritten Teil der „Josephina" ersichtlich ist: „Gran sol haze: por lo qual el auctor oy se ha puesto en tirantes y en tablillas para hazer de si un sombrero que a todos del sol defendiesse."[17])

Daß in der Kirche die Bühne vor dem Chor aufgebaut zu werden pflegte, sagt uns ein Rechnungsbericht der Kathedrale von Valencia vom Jahre 1432[18]): „Comença a fer lo cadafal acostumat davant lo cor e del epistoler tro sus al prehicaor . ." Die bedingte Größe der Bühne — in ihrem Verhältnis zum Kirchenraum nämlich — ist damit ausgesprochen.

Von den mitunter erforderlichen Ausmaßen der Bühne können wir uns nur eine Vorstellung machen, wenn wir uns die große Personenzahl einiger Spiele vor Augen halten. Die „Tragedia Josephina" benötigte 29 Darsteller außer dem Chor, den Soldaten, Pagen und Dienern; das Spiel der Himmelfahrt Mariae, alle Statisten eingerechnet, schätzungsweise vierzig bis fünfzig Spieler. Sicher konnte Spanien, was die Größe des Darstellungsfeldes sowie die Länge der Spiele betraf, nicht in Wettbewerb treten mit

---

[14]) „Y os dire / a que vine, y allegue / a este negro Mercado". Auto, como San Juan fue concebido von Estevan Martin. „ . . a las vezes en la plaça llena esta el desierto: lo qual no querria que con vuestras mercedes me aconteciesse", Tragedia Josephina, Ausg. Gillet, S. 7.

[15]) „y pues señores, no llueve, / no ayays miedo que os mojeys", Alonso de Pedraza, Comedia de Sancta Susana, 1551, Wiedergabe in Revue Hispanique, 1912, Bd. 27, S. 424.

[16]) „con el gran sol me derrito", ‚Auto, como San Juan fue concebido'.

[17]) Ausgabe Gillet, S. 105.

[18]) Sanchis y Sivera, La Catedral de Valencia, S. 462 Anm.

Frankreich, wo die Zahl der Schauspieler zu dem ausgedehnten Passionsspiel des Gréban 490 betrug.[19])

Die Höhe der Bühne war in den meisten Fällen von der Notwendigkeit bestimmt, daß sich Darsteller oder Leute zur Bedienung der Maschinerie unter ihr aufhalten mußten.[20]) Sie wird daher Manneshöhe gehabt haben.

Der Teil der Maschinerie, der mit dem Bühnengerüst in Verbindung stand (wir werden noch eine Maschinerie über der Bühne kennen lernen) war also unter den Brettern verborgen. Dazu gehörten fast ausschließlich die Einrichtungen, die Lärm zu erzeugen hatten. So hören wir in einem Bericht von 1578: „. . hubo gran comocion y tormenta con artificio de polvora que debajo del tablado se encendio." [21]) Die Anordnung der Geräuschvorrichtungen unter der Bühne, wie wir sie noch bei Cervantes antreffen,[22]) folgte dem alten Brauch, der die Hölle — die ohne Lärm nicht denkbar war — unter die Höhe der Bühne, meistens unmittelbar unter die Bühne legte.[23])

Benutzte man bei der Aufführung der „Consueta del Juy" den Raum unter der Bühne, der als Hölle diente, gleichzeitig als Umkleideraum? Die Bühnenanweisung ist etwas unbestimmt: „Are los saluats y damnats cauran morts, y entrarsen han detras el cadefal, is mudaran desta manera".[24])

Einer Versenkung wird der Brunnen gleichgekommen sein, der für den „Aucto de Sancta Elena" [25]) und für die „Tragedia Josephina" erforderlich war.[26])

---

[19]) Vgl. Cohen, Histoire de la mise en scène, S. 214.

[20]) „Etantost facen grans trons e meten la maria dauall lo cadafal"; „los quj son dauall lo cadafal meten sen soptosament la ymacge faent grans trons e pfums . . " Fragment der ‚Himmelfahrt Mariae', Lihory, S. 89.

[21]) Cathalogo de los Señores Obispos . . . de la ciudad de Plasencia, Wiedergabe in Manuel Cañete, Teatro Español del Siglo XVI, Madrid, 1885, S. 229.

[22]) „Hagase ruido debaxo del tablado con un barril lleno de piedras, y disparese un cohete volador", ‚Numancia', Ausgabe 1784, S. 195.

[23]) „baix dest cadefal, sis pora: hage vna boca de infern, sino, posar y han una cortina para tapar lo baix de dit cadefal. Lo tal loch sera lo infern. . . . Are tiraran algunas arcabusades . .", Consueta del Juy, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, (RABM) 1902, VI, S. 456.

[24]) Op. cit., ebenda.

[25]) Rouanet II, 34—36.

[26]) Ausg. Gillet, S. 32, Vers 751 ff.

Es ist oben behauptet worden, daß alle Orte des mittelalterlichen Schauspiels nebeneinander aufgebaut wurden. Es ist jetzt Zeit, angesichts der besprochenen Tatsachen dahin zu berichtigen: alle Orte mit irdischer Bedeutung. Hölle und Himmel wurden von jeher unter bezw. über Bühnenhöhe gelegt.

Die Vorstellung der Höhenunterschiede von Erde, Himmel und Hölle spielte sicher eine Rolle bei dem Aufbau des Bühnenbildes (oder der Bühnenbilder) der „Consueta del Juy". „Per recitar la present Consueta se fara un cadefal gran quan pora en la capella . . y detras dell sen fara un altre iunt a nel mateix ques puge de un al altre, . ." (von diesem höheren Aufbau herab spricht Christus die Urteile beim Jüngsten Gericht). „En lo cadefal mes baix nos posara cossa ninguna (auf ihm treten die zu Verurteilenden auf): baix dest cadefal, sis pora: hage una boca de infern. . ." [27])

An die Verwirklichung des Himmels — bezeichnenderweise vielfach „Paradies" genannt [28]) — setzte man seine besten Kräfte. Man schmückte ihn mit Purpur und kostbaren Tüchern [29]), man umgab ihn mit Wolken [30]), aus denen man im gegebenen Augenblick Rosen herabwarf [31]).

Das Aeußerste mittelalterlichen Darstellungsvermögens war jedoch die Anordnung des Himmels am Kuppelgewölbe der Kirche [32]). Wir sagten, daß bei Aufführungen auf freiem Platze auf solche wirkungsvollen Darstellungsmittel verzichtet werden mußte. Man fand aber außerhalb der Kirche einen Ausgleich: die Darstellung wurde unter einen Torbogen verlegt. So im Jahre 1481: „hubo . . en la puerta de San

---

[27]) RABM, 1902, VI, S. 456.

[28]) In Sevilla wurde 1532 ein Spiel bezeichnet: „El juicio con paraiso é infierno", Sanchez Arjona, El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII, S. 29, Anm. 1. Zur Unterscheidung bildete sich der Ausdruck ‚irdisches Paradies': Parahìs terrenal', vgl. Corbató, Los Misterios del Corpus de Valencia, University of California Press, 1932, S. 150.

[29]) Item sía ordonat parays ab beles propres e ab richs draps é benes ó clos", Representacion de la asumpció, RAAB, Bd. 1, S. 673 ff.

[30]) „setze mans de paper per fer nuvols, Libre de obres de la Catedral de Valencia, anno 1463, Wiedergabe Sanchis y Sivera, S. 468 Anm. 1.

[31]) „XX liures de roses per lançar com lo cel se obri . . ", ebenda.

[32]) „los angels del cembori canten . . ", Fragment der Himmelfahrt Mariae, Lihory, S. 91.

Antonio una representacion alegórica de Santa Eulalia, en la cual se dispusieron „tres cielos girando el uno contra el otro" [33]). Oder aber ein großer Bogen wurde eigens für das Spiel errichtet: „se hizo un arco grande, de treinta y seis pies en alto y veinte y ocho en medio, en medio del cual se hizo un cielo que tenia catorce pies en güeco y en ancho, diez y siete pies en largo".[34])

Stets war mit einem solchen Himmelsgewölbe über der Bühne eine Maschinenvorrichtung verbunden, die einen Abstieg zur Bühne (und umgekehrt) erlaubte. Der auf- und absteigende Teil dieser Maschinerie wurde araceli genannt [35]). Vor seinem Abstieg öffnete, nach dem Wiederaufstieg schloß sich der Himmel [36]). Eine dem araceli gleichartige Vorkehrung erforderte das Spiel „Las Cortes de la Muerte" [37]). Dort lesen wir: „bajara una nube con dos angeles y dos trompetas".

In vielen Fällen waren an diesem Himmelsgewölbe Sonne, Mond und Sterne zu sehen [38]), die man sogar zu beleuchten verstand, wie uns folgende Eintragung der Rechnungsbücher der Kathedrale von Valencia lehrt: „og per esclarir lo sol e la luna".[39])

Welche Formen besaßen die Bühnenbauten? Welche Ausmaße hatten sie?

---

[33]) Angeführt nach D. José Sol y Padris von Manuel Cañete im Vorwort zu Fernandez, Farsas y Eglogas, S. XCVIII, Anm. 1.

[34]) Represent. de los martires Justo y Pastor (1568), als Handschrift in Biblioteca Nacional, Madrid. — Vgl. auch die Vorkehrungen vom Jahre 1527: „Avia en los arcos triunfales, y en cada uno dellos muchos retablos", Prudencio de Sandoval, Historia de Carlos V., Pamplona, 1634, I, 827.

[35]) „E soptosament hixqua la ara celi, ‚Himmelfahrt Mariae', Lihory, S. 91.

[36]) „Obras lo cel . . E la maria estigua agenollada contemplant lo devallament del Jesus", ebenda, S.88.

„Equant lo cel sera tancat los apostols metense en processo", ebenda, S. 91.

„quatre poliges per tancar e obrir lo cel", Sivera, S. 468, Anm. 1.

[37]) Von Carvajal und Hurtado de Toledo, gedruckt 1557, veröffentlicht in Romancero y Cancionero Sagrados, Biblioteca de Autores Espanoles; Bd. 35, Madrid, 1925, S. 3.

[38]) „con estrellas de oro, de que toda la mitad estaba cuajado: esto era á la parte donde estaba la luna, porque la otra mitad donde estaba el sol tenia solamente su color azul", Cuebas, Repr. de los martires Justo y Pastor.

[39]) Libre de obres, vgl. Sivera, S. 468, Anm. 1.

Zunächst muß gesagt werden, daß sie je nach dem Anlaß der Aufführung — und auch innerhalb derselben Darstellung verschieden waren. Im „Auto como San Juan fue concebido" konnte man von einem viele Personen fassenden, abgeschlossenen Bau nicht absehen[40]), da in ihm die Geburt des Johannes vor sich ging, während im gleichen Stück der Tempel nur durch einen Altar angedeutet wurde[41]).

Ebenso waren im „Spiel der Himmelfahrt" neben dem über 15 Personen Raum bietenden Haus der Maria[42]), das sogar eine benutzbare Tür mit Türklopfer[43]) aufwies, Standorte zu sehen, die lediglich durch ein Kreuz oder ein Grabmal ausgezeichnet waren.

Daß vielfach der Eingang zu Bühnenbildern mit räumlicher Ausdehnung verdeckt gehalten wurde, fanden wir bereits bestätigt an den Beispielen des Himmels und der Hölle, deren Zugang einen Höllenrachen oder einen Vorhang erforderte. Weiterhin finden wir einen verschließbaren Bühnenbau im „Spiel der Himmelfahrt Mariae": „. . la maria . . vaiasen onestament entorn la cambra tro ala porta e hixquasen . . e les donzelles darrere ella e tancant ho ostenent los uels e tanquen la porta".[44])

Solche räumigen Bühnenbauten konnten also wohl unbeteiligte Darsteller aufnehmen[45]). Diesen Zweck hauptsächlich (neben dem, das Vorstellungsvermögen der Zuschauer zu stützen) hatten die Bauten, deren Inneres den Augen der Zuschauer nicht zugänglich war. Ein derartiges Bühnenbild scheint das Haus des Zacharias in des Estevan Martin „Auto de San Juan" gewesen zu sein. Dort zogen sich mehrere Personen von der Bühne ins Haus zurück. Nur vor dem Hause ist geredet und gehandelt worden. Kein Wort jedoch wurde von innen heraus gesprochen. Das Bühnenbild bildete demnach zugleich die hintere Abschlußwand der Bühne.

---

[40]) „Aqui se entran todos en el pavellon, y queda la muger, y dize". Abdruck in der Bibl. Nacional, Madrid, No. R 13715.

[41]) „Zacarias: Bien sera, yrme a vestir / mis ropas, sin mas tardar, / y vistiendome salir — Aqui se viste las ropas de Sacerdote . . y se va al Altar", ebenda.

[42]) Etantost venenlos apostols atocar ala porta . . E quan son davant la maria dien . . ", Lihory, S. 87.

[43]) „Etantost vinga lo iohan ala porta dl'a maria e toque alanella", Lihory, S. 86.

[44]) Lihory, S. 84.

[45]) Vgl. auch „El rabí ab don caravida romanguen en la barracha Repr. de la asumpció.

Bühnenwandbauten sind in all den Fällen anzunehmen, in denen die Handlung sich ausschließlich vor den Bühnenbildern abspielte. In der „Tragedia Josephina" versuchte Zenobia Joseph v o r Potifar's Haus zu verführen, denn die Szene schloß mit den Worten Joseph's:

señora mi señor viene
tu merced se deue entrar[46]).

So ist es auch erklärlich, daß, als Potifar Zenobia im Haus sprechen wollte, diese ihm plötzlich aus dem Haus entgegen trat, und die Aussprache vor dem Bühnenbild erfolgte:

Potifar si esta ay llamala aca
mas yo quiero entrar alla
Joseph hela aqui sale señor.[47])

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts scheint man sich den Vorteil der räumigen Bühnenwandbauten, unbeteiligte Spieler zu verbergen, ganz nutzbar gemacht zu haben. Von dieser Zeit ab bemerken wir in den Bühnenanweisungen häufig eine klare Scheidung zwischen auftretenden und abgehenden Darstellern[48]).

Nun geht mitunter aus dem Wortlaut der Spiele hervor, daß auch die Innenräume von Bühnenbildern ein Teil des Spielfeldes sein konnten. Im „Auto de Juveniano" ergab sich folgende Lage: der Kaiser Juvenian begehrte Einlaß in sein eigenes Schloß, in dem ein Engel mit der Kaiserin saß.

Portero . . algun loco deves ser
porquel estallj sentado
El enperador en su estado
y junto a el su muger
. .
A la rreyna mj señora
lo dire
. .
Sepa vra magestad
ques venido un juveniano
. .
Angel Dile que entre . .

---

[46]) Ausgabe Gillet, S. 86.

[47]) Ausgabe Gillet, S. 88.

[48]) „Vase el Bobo y salen Noemí y Ruth" — „Entranse en la cibdad Noemí y Ruth; y salen Lia y Cetura . . ", Horozco, Repr. de Ruth, Cancionero, Sevilla, 1874, S. 199 und 200.

„Entranse, y sale el Villano", Aucto de la Paciencia de Job, Rouanet, IV, 126 — „Entranse y sale Juveniano de la fuente", Aucto del Emperador Juveniano, Rouanet, I, 397 . . . — „Entrase la Rreyna,

Allein es wäre gewagt, auf diese Worte hin zu behaupten, daß das Bühnenbild wirklich räumliche Ausmaße besaß. Möglicherweise sind sie nur als eine Forderung an die Vorstellungskraft der Zuhörer zu werten.

Ein Raum, dessen vierte Wand fehlte, dessen Inneres den Augen der Zuschauer vollkommen bloßgelegt werden konnte, wenn man einen Vorhang zur Seite zog, war das Zimmer der Maria im „Spiel der Himmelfahrt"[48*]).

Zweck der Bühnenausstattung ist, die Vorstellungskraft der Zuschauer zu unterstützen. Das Mittel, eine bleibende Vorstellung zu erzeugen, ist das Bild. Eine weniger dauerhafte Vorstellung erzeugt das flüchtige Wort. Das Mittelalter kannte auch eine Bühnenausmalung durch das gesprochene Wort. Und zwar immer, wenn es sich um eine Landschaft handelte, deren Verwirklichung auf der Bühne wohl zu schwierig schien. Da aber der Ausmalung eines Ortes im Freien durch Worte keine sachlichen Schwierigkeiten im Wege standen, so ist eine gesprochene Bühnenausstattung immer erkenntlich an der verschwenderischen Beschreibung des Ortes, wie er auf der Bühne nicht zu verwirklichen war. Ein Beispiel:

Alla cabo aquella trecha
berita de la cañada
va una senda muy trillada
. . .
y luego de alli tu echa
ras con ras de aquel otero[49]).

Die Ausmalung des Ortes der Handlung durch Worte war ferner eine wesensbedingte Eigenheit der Eklogen. Bei Lucas Fernandez lesen wir:

Comencemos á correr
Por aquí entre aquestas breñas,
Y debajo aquellas peñas
ños podemos esconder.[50])

---

y sale el pueblo judio", Aucto de quando Sancta Elena hallo la cruz de Nuestro Señor, Rouanet, II, 27.

[48*]) „la maria . . vaiasen ala cambra sua . . e entresen per la porta. Eles donzelles pleguen tots los vels denturn per tal que lo poble vega la maria". Lihory, S. 84.

[49]) Tragedia Josephina, Ausg. Gillet, S. 30. — Vgl. auch Carvajal — Hurtado, Las Cortes de la Muerte: „Quitémonos del camino, / y en el bosque nos entremos", Romancero y Cancionero Sagrados, Madrid, 1925, S. 13.

[50]) Fernandez, Farsas y Eglogas, S. 16.

Wir würden irren, wenn wir glaubten, daß der Ausbau der Bühne zu einem Garten (wie er zur „Farsa de Santa Susaña" des Diego Sanchez de Badajoz verwirklicht wurde) das Letzte an mittelalterlicher Bühnentechnik erforderte. Wir haben einen Bericht aus dem 16. Jahrhundert, der eine Bühnenausstattung beschreibt, die ein Schauspiel für sich war. Ein Schauspiel, das in ähnlicher Art in Frankreich [51]), in Italien [52]), sowie in Portugal [53]) bekannt war:

„En medio . . estaba un gran tablado, que parecia hecho para muchos dias, y en lo alto un mar de sesenta pies de longitud y veinte de latitud, con abundancia de agua que con mucho artificio habian hecho subir alli. En el mar estaba una muy lucida nave, con sus velas y jarcias, de tanta grandeza que estaban dentro muchos marineros y pasajeros . . y se vio la nao ir por el agua" [54]).

Was im Abschnitt über das liturgische Spiel bereits vom Vorhang gesagt worden ist, gilt auch für das geistliche Schauspiel. An dieser Stelle ist nur auf eine andere Aufgabe des Vorhangs hinzuweisen: der Vorhang diente dem einfachen Zweck, das Innere eines räumigen Bühnenbildes sichtbar bezw. unsichtbar zu machen. In der Folge hatte dieser Gebrauch des Vorhangs für den Verlauf der Darstellung die Bedeutung, daß er einem Ortswechsel gleichkam. So in Vicente's „Auto da Mofina Mendes" (1534): „Em este passo se vai o Anjo Gabriel . . e cerra-se a cortina": die Aufmerksamkeit richtete sich darauf vom geschlossenen Bühnenbild zu den Vorgängen an anderer Stelle: „Juntao-se os Pastores para o tempo do nascimento" [55]). Desgleichen im „Spiel der Himmelfahrt Mariae": „ . . la maria . . vaia visitar los santuaris e les donzelles darrere ella e tancant ho ostenent los vels . ." [56])

Eine besondere Rolle innerhalb der Darstellung religiöser Spiele nahmen lebendige und künstliche Tiere ein. Folgender Vorgang spielte sich im Jahre 1462 im Hause des Konstabels Miguel Lucas de Iranzo ab: „entró por la

---

51) Cohen, Histoire de la mise en scène, S. 100 ff.

52) Siehe S. 59 dieser Arbeit, Anm. 4.

53) Siehe S. 58/59 dieser Arbeit.

54) Cathalogo de los Señores Obispos que han occupado la silla Pontificia de la ciudad de Plasencia, Wiedergabe Cañete, Teatro español del siglo XVI, S. 229.

55) Vicente, Obras, I, 110.

56) Lihory, S. 84.

sala una dueña cavallera en un asnito sardesco, con un niño en los brazos, que representaba ser nuestra Señora la Virgen Maria".[57])

Ließ man 1504 den „Auto de S. Martinho" in der Kirche selbst oder im Hof der Kirche aufführen?[58]) Dort trat nämlich der Heilige Martin zu Pferde auf[59]).

In „Las Cortes de la Muerte" von Carvajal und Hurtado finden wir: „entra el Pastor con una oveja sobre los hombros".[60])

Ob Josephs Brüder in der „Tragedia Josephina" tatsächlich ein Tier schlachteten, um ihres Bruders Kleider zu färben, ist trotz des Wortlauts des Stückes ungewiß

(trayase luego el cabron
— hele aqui sin dilacion
— pues yo le degollare
vistes que bien acerte
tened bien dessa ropeta.
— dexad la sangre caer[61])).

Tiere konnten aber auch eine sprechende Rolle im Spiel haben. So der Löwe des hl. Hieronimus und die Schlange im Paradies. Da mußten dann Personen sich in die Maske von Tieren stecken[62]).

Bereits beim liturgischen Spiel war von Standbildern die Rede. Wir finden sie noch bei den Fronleichnamsumzügen bis ins 16. Jahrhundert hinein. Auch das frühe geistliche Schauspiel kannte künstliche Nachbildungen von Personen.

---

[57]) Memorial Historico Español, Bd. VIII, S. 75.

[58]) Die Anmerkung lautet: „representado . . na Igreja das Caldas, na procissão de Corpus Christi," Obras, I, 382.

[59]) „Vem S. Martinho, cavalleiro . .", Vicente, I, 384.

[60]) Romancero y Cancionero Sagrados, Bibl. de Autores Esp., Bd. 35, Madrid, 1925, S. 8.

[61]) Ausgabe Gillet, S. 53.

[62]) „Item an Jaume Lombart, fuster, qeu fon lo leo", Rechnungen aus dem Archiv der Stadt Valencia. 1517, Wiedergabe in Corbató, Los Misterios, S. 151.

„mas dj vn Real al mochacho que fue la sierpe". Mayordomia de 1530—31 — — Aus d. Archiv d. Kathedrale zu Salamanca. Wiederg. von Ricardo Espinosa Maeso, BAE, 1923, X., S. 583.

„Entra Luçifer en abitto de sierpe", Rouanet, II, 138.

Die leblosen Gestalten der Maria (mit dem Christkind) und eines Engels[63]) standen 1440 auf dem Gerüst (araceli), das von dem Kuppelgewölbe niederkam, während gleichzeitig auf der Bühne lebende Personen (wahrscheinlich, wenn das araceli zu Boden gekommen war) ihre Rollen spielten[64]). Je zwei sich entsprechende Gestalten waren also gleich gekleidet. So kommen wir zur Feststellung, daß auch die Bildwerke wie ihre lebenden Gegenspieler gekleidet wurden[65]). Selbst die Perrücke durfte ihnen nicht fehlen[66]). Der Grund für die Verwendung von Bildwerken ist hier ganz klar: Man wollte nicht Menschen der Gefahr aussetzen, die mit einem Abstieg von der Kuppel der Kathedrale verbunden war.

Eine ähnliche „Doppelbesetzung" einer Rolle finden wir im „Spiel der Himmelfahrt Mariae": „la maria inclines en los braçhos deles donzelles — ella faent com es morta. Etantost facen grans trons — e meten la Maria davall lo cadafal. Etraguen la ymage".[67]) Auch hier ersetzte das Standbild nicht ohne Grund die lebende Person. Der erste Teil des in der Kirche dargestellten Spiels schloß mit dem Tod der Maria. Bis zum nächsten Tage, an dem der zweite Teil aufgeführt wurde, war nach kirchlichem Brauch die gestorbene Maria Mittelpunkt besonderer Verehrung. Das Bildwerk der ruhenden Maria diente diesem Zweck. Am nächsten Tage wurde zu Beginn des Spiels das Standbild wieder durch die lebende Person ersetzt.[68])

---

[63]) „Primo pagui la testa de la Maria la qual estaba en lo araceli . . per lo infanto que portaba la dita Maria del araceli; cevell oripels per fer les ales al angel que devalla del cimbori"; Libre de obres, 1440, Wiederg. Sivera, S. 462 Anm.

[64]) „Item compri set alnes de tela gostança per fer dos camis, hu per al angel que canta e altre per al angel que devalla . . : quatre parelles de guants ço es dos per a la Maria del araceli e per al angel que cantaven e dos per a la Maria del araceli e per al angel que devalla", ebenda.

[65]) Vgl. außerdem: „VIII alnes de canemas per fornir los cosos de la Maria del araceli e del angel", Sivera, S. 462 Anm.

[66]) „Item pagui a na çaera una cabellera que portaba la Maria del araceli, . . " ebenda

[67]) Lihory, S. 89.

[68]) „En la segona iornada . . los quj son dauall lo cadafal meten sen soptosament la ymacge . . e hixqua soptosament la uiua", Lihory, S. 89.

Dieses letzte Beispiel soll uns gleich zur Erörterung der Frage dienen, wie man Personen auf freier Bühne verschwinden und auftauchen ließ: der menschliche Darsteller der Maria wurde (notwendigerweise durch eine Versenkungsvorrichtung) unter die Bühne gezogen. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer wurde von der Einzelheit des Vorgangs durch künstlichen Donner abgelenkt. Aus den Worten, die den umgekehrten Vorgang zu Beginn des zweiten Teiles des Dramas beschreiben, entnehmen wir ferner, daß man die klare Sicht des Geschehens auf der Bühne durch künstliche Dampfbildung unmöglich machte: „los quj son davall lo cadafal meten sen soptosament la ymacge faent grans trons e pfums e hixqua soptosament la viva".[69])

Als ob dies nicht genügte, wurde an anderer Stelle gefordert, daß außerdem alle verfügbaren Schauspieler sich eng zusammenschlössen und so die Sicht dessen, was auf der Bühne geschah, verdeckten: „Etantost los angels e apostols e tots los altres metensse tots apiyats en torn del Jesus e d'la maria e facen trons e fums e entrensen secretament lo Jesus e la maria[70]).

Eine Versenkung (zwischen zwei Bühnengerüsten verschiedener Höhe) ermöglichte den Darstellern in der „Consueta del Juy", sich zum Umkleiden zurückzuziehen. Je nach ihrer Kleidung erschienen sie wieder als Freigesprochene oder am Jüngsten Gericht Verurteilte. Hier sollten die Trompeten des Jüngsten Gerichts von dem wirklichen Vorgang des Kostümwechsels und seiner Zeitdauer ablenken[71]).

Ueber die Maschinerie, die den Aufstieg zum Himmel ermöglichte, ist an anderer Stelle bereits alles gesagt worden, was uns bekannt ist.

Ein dem Abstieg vom Himmel ähnlicher Vorfall spielte sich bei der „Representacion de la Palometa" ab, die zum Gegenstand der Handlung die Ausgießung des heiligen Geistes hatte. Wir haben dem Versuch Siveras[72]), auf Grund der Aufzeichnungen in Rechnungsbüchern ein getreues Bild der Darstellung zu entwerfen, nichts hinzuzufügen. Der Teil, der uns hier belangt, lautet: „Pero lo notable, al parecer, era el mecanismo empleado para lanzar la paloma, que simulaba el Espíritu Santo, desde aquel cielo

---

[69]) Lihory, S. 89.

[70]) Lihory, S. 91.

[71]) „y entretant ques fera aso, los angels sonaran les trompetes, y quant conexeran esser vestits los personatges, dira St. Miguel . . ", RABM, 1902, VI, S. 460.

[72]) Sanchis y Sivera, S. 467 und 468 Anm. 1.

de telas pintadas que se abría al estruendo de bombardas y otras armas, las que no deberían ser pocas, dada la cantidad de pólvora que se gastaba. Al funcionar les poliches per tancar y obrir lo cel, y por una combinacion de ruedas arriba y abajo, salía velozmente la palometa empujada per lo moviment de un molinet, echando fuego en todas direcciones, producido por varios cohetes en ella colocados, y al mismo tiempo bajaban cresoletes encendidas, simulando lenguas de fuego, por medio de una combinacion de ruedas damunt e devall, movidas por el funcionamiento de otras ruedas mayores colocadas no sabemos dónde".

Die Geräuschvorrichtungen befanden sich unter dem Bühnengerüst. Der erwünschte Lärm wurde erzeugt durch Raketen und entzündetes Pulver. Hammer und Amboß hatten in der „Representació de la asumpció" die besondere Aufgabe, die Hölle klangwirksam als eine Art Schmiede erscheinen zu lassen[73]).

Um das Pulver und die Raketen jederzeit entzünden zu können, mußte ein Feuer unterhalten werden[74]). Im Jahre 1440 hatte dieses Spiel mit dem Feuer in der Kathedrale zu Valencia einen Brand zur Folge, der das — glücklicherweise nur mit Standbildern besetzte — araceli zerstörte[75]).

Soweit die Vorstellungen in der Kirche gegeben wurden, war es durchaus möglich, durch künstliche Verdunkelung oder künstliche Beleuchtung die notwendigen Lichtverhältnisse zu schaffen. Bei der Darstellung des Jüngsten Gerichts wurde der Kirchenraum zeitweise verdunkelt[76]). Die Weihnachtsvorstellungen wurden der nächtlichen Stunde der Veranstaltung und dem Wesen des Spieles entsprechend

---

[73]) „E duguenhi anclusa e mayls per ço que facen gran brogit can hora sirá", RAAB, I, 1898.

[74]) „quatre liures de carbo per tendrer foch alt al cembori per metre foch als trons e bombardes", Libre de obres, 1463, Sivera, S. 468 Anm. 1.

[75]) „Item per ço com la nit de Nadal fent la dita representacio per fortuna se mes foch en lo araceli es crema tot hagui a pagar les coses seguents . . ", Libre de obres, Sivera, S. 462 Anm.

[76]) „Are faran fosque la iglesia tant com poran, . . und „Are obriran la iglesia". Consueta del Juy, RABM, 1902, VI, 457 und 458.

immer bei künstlichem Licht dargestellt[77]). Folgender Trick in einem Weihnachtsspiel des Sanchez de Badajoz, das als solches zweifellos in der Kirche aufgeführt worden ist, wäre bei Tageslicht nicht wirksam gewesen: „Hizo un espantajo del pichel atado al cayado, y echada una vela dentro y á la boca atado un papel negro con ojos y boca por donde sale la luz de la vela"[78]).

Sanchis y Sivera meint, daß in der „Representacion de la Palometa" in Valencia Sonne und Mond „mittels einer besonderen Vorrichtung aufleuchteten und sich verdunkelten, je nachdem es der Verlauf der Vorstellung erforderte"[79]). Allein die Stelle in den Auszügen der Rechnungsbücher („og per esclarir lo sol e la luna . ."), die er uns in seinem Werk[80]) wiedergibt, rechtfertigt diese Behauptung nicht.

Bei Spielen im Freien am Tage war man gezwungen, die Nacht oder andere der Stunde der Aufführung widersprechende Zeiten durch Worte glaubhaft zu machen; in der „Tragedia Josephina": „pues la noche es tan escura".[81]) Aehnlich: „quel sol ya declina — no miras que es tarde?"[82]) und: „Yo no sé que madrugada — es aquesta . ."[83])

Von dem Einzug der Darsteller in die Kirche ist schon anläßlich des liturgischen Dramas gesprochen worden.

Einzug und Aufstellung der Darsteller war eine Art Vorspiel und wurde von dem eigentlichen Spiel scharf getrennt in der „Himmelfahrt Mariae": „Quant la maria Pa en lo quadafal muntada vaiasen ala cambra sua . . E quant sera al setial asigras onestament e tinga en les mans hunes horetes en que liga. E les donzelles pleguen tots los vels denturn per tal que lo poble vega la maria . . E quant sera hora de començar lo misteri estant la maria aseguda diga ales donzelles . ."[84])

———

[77]) „huyt antorches de cera per a la dita representacio per que hi hagues bona llum . . : XXIV antorchetes per tenir en les mans los angels qui estaven alt en lo cembori ab Deu lo pare", Libre de obres, 1440, Sivera, S. 462 Anm.

[78]) Farsa Teologal (um 1530), Recopilation, I, 112.

[79]) Sivera, S. 467.

[80]) La Catedral de Valencia, S. 468, Anm. 1.

[81]) Ausg. Gillet, S. 50.

[82]) Pedro Altamirando, ‚Repr. de la aparicion que nuestro Señor Jesu Christo . . hizo a los dos discipulos que yvan a Emaus', Burgos 1553, Bibl. Nacional, Madrid, R 10277, neu herausgeg. Romanic Review, XIII, 1922, S. 249.

[83]) Horozco, Repr. de Ruth, Cancionero, S. 196.

[84]) Lihory, S. 84.

Die Aufführung endete gewöhnlich, so können wir jetzt hinzufügen, wie sie begann: die Spieler verließen (nicht selten mit Gesang [85])) die Kirche wie sie sie betreten hatten.[86])

Das Ankleiden vor und nach dem Spiel geschah außerhalb der Kirche [87]). Die Darsteller betraten die Kirche im vollen Schmuck ihrer Kostüme [88]). Die Verkleidung während des Spiels in den beiden uns bekannten Fällen (der „Consueta del Juy" und der „Repr. de la asumpció") ging unter (oder auch hinter) der Bühne vor sich.

Die Darsteller der liturgischen Spiele verkleideten sich mit kirchlichen Gewändern, ein Brauch, der ohne Weiteres für das ganze religiöse Drama gilt, soweit es sich um die Gewandung überirdischer Wesen handelte [89]). In Sevilla trug 1497 der Darsteller Gottes eine Tiara auf dem Kopfe [90]). Während Teufel, Juden und verdammte Seelen schwarz gekleidet waren [91]), trugen die geretteten Seelen wie die Engel

---

[85]) „. . vagensen . . e canten de dos en dos . . ", ‚Repr. de la asumpció', RAAB, Bd. 1, S. 744 — „E axi cantant ordinatim vajen sen al capitol per despularse", Lihory, S. 91.

[86]) „Are se alçen tots y sen tornen ab lo mateix ordre que son vinguts entre los angels y los S.ts", Consueta del Juy, RABM, VI, 1902, S. 465.

[87]) „E axi cantant ordinatim vajen sen al capitol per despularse", ‚Himmelfahrt Mariae', Lihory, S. 91.

[88]) „Qando ipsae personae repraesentationem facturae venient ad ecclesiam nulla sint timpala sive tabals, neque trompae nec aliquod aliud genus musicorum . . ", Verordnung des Capitels der Kathedrale zu Gerona vom Jahre 1534, in: España Sagrada, Bd. 45, S. 20.

[89]) „. . dos custodis . . vestit ab camis y dalmatigues blanques", Consueta del Juy, RABM, 1902, VI, S. 456.

". . tela gostança per fer dos camis, hu per al angel que canta e altre per al angel que devalla . . ", Sivera, S. 462 Anm.

„el angel ya se sabe con alba y estola", Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad, Handschrift in B. N., Madrid.

[90]) Sanchez Arjona, Noticias, S. 5.

[91]) Bobo zum Teufel: „Mi madre hera blanca, vos soys tapetado", Paciencia de Job, Rouanet, IV, 117.

„mas costaron las mascaras y lobas de los judios de alquiler tress Reales", anno 1530/31, Salamanca, Wiedergabe R. Espinosa Maeso, BAE, 1923, X, S. 582.

„los demnats vestits ab sotanes negres", Consueta del Juy, RABM, 1902, VI, S. 460.

weiße Meßhemden.[92]) Die Teufel — versteht sich — mit Hörnern und Schwanz[93]).

Besonders würdige Personen trugen Handschuhe[94]). Bärte[95]), Perrücken[96]) und mitunter auch Masken[97]) sollten wohl dazu beitragen, den Typus einer bestimmten Person so herauszubilden, wie ihn die gesamte kirchliche Kunst geprägt hatte. Auch die Gegenstände, die biblische Gestalten zur äußeren Kennzeichnung ihrer Personen trugen, waren streng festgelegt[98]).

Hierher gehört die Frage nach dem Kostüm, das die Darsteller Adams und Evas trugen. Cohen hegt keinen Zweifel, daß in Frankreich in einigen Fällen — so im Mystère de la Passion des Gréban — die Darsteller völlig nackt spielten. Wie war das aber möglich, da auch die Rolle der Eva von einem Darsteller männlichen Geschlechts gegeben wurde? Bei einem anderen Spiele, welches ebendieses Rätsel vorlegt, läßt Cohen die Frage offen: „Ces dénudations ne laissent pas d'être parfois difficiles, comme dans le cas où sainte Barbe, qui est représentée par un jeune garçon, apparaît nue sur le théâtre (Metz 1468)"[99]).

Was Spanien betrifft, so geben die Aufzeichnungen zum „Misterio de Adam y Eva" aus Valencia in dem Zeitraum,

---

92) „los salvats ab camis", ‚Juy', RABM, VI, 1902, S. 460.

93) „mas se gasto en las colas de los bueyes para el ynfierno tress tarjas", R. Espinosa Maeso, BAE, X, S. 582.

„Gran cola es aquesa! / Dezi, vuestra guespeda a sido traviesa? / Los cuernos os puso. Que largos que son!", Paciencia de Job, Rouanet, IV, 117.

94) „un par de guantes para el que era Dios Padre", „Siete pares de guantes para los angeles", Zaragoza, 1487, Wiederg. Schack, Nachträge zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, Frankfurt/M. 1854, S. 4.

95) „quatro barbas para los santos padres", anno 1530/31, Salamanca, BAE, 1923, X, S. 581.

96) „Pagui . . per loguer de les cabelleres de la Magdalena . . " „per refer les cabelleres dels jueus . . ", Sivera, S. 468, Anm. 1.

97) „la Muerte que se puede hacer con una máscara como calaberna de finado", Sanchez de Badajoz, Recopilacion, II, 253.

„pintar les cinch caretes dels jueus", Sivera, 468, Anm. 1.

„con visajes y sus coronas en las cabezas, á la manera de los tres Reyes magos . . ", Memorial Historico Español, Bd. VIII, S. 76.

98) „els altres apostols porten devant en lurs mans ço que ja han acostumat de portar", Repr. de la asumpció, RAAB, Bd. 1.

99) Cohen, Histoire de la mise en scène, S. 232.

der uns beschäftigt, keine Antwort. Erst im Jahre 1672 sagte eine Anmerkung zum Spiel: „Dos vestits de carn pera Adam y Eva". Das Spiel selbst, in der 1672 überlieferten Form ist bereits Ende des 15. Jahrhunderts verfaßt worden[100]). Ob die Sitte dieser paradiesischen Kleidung Adams und Evas in dieselbe Zeit zurückreicht? Wir haben Grund, dies anzunehmen.

Ebenso wie in der Frage der Verkleidung kein Raum persönlichem Schaffen gegeben wurde, war auch die schauspielerische Leistung im frühen geistlichen Spiel durch genaue Vorschriften des oder der Verfasser abgegrenzt. Ein Beispiel: „facas la maria tota maravellada aixi com si iames no fos estada en aquest mon mirant honestament ça e la faent gran admiracions"[101]). Aehnlich: „Respongua mascaron ab paor tremolan freguantse los uyls"[102]).

Außer einigen mimischen Ausdrucksformen der Verwunderung, der Furcht, der Freude und des Schmerzes (die Möglichkeit, Kreuzungen dieser Leidenschaften auszudrücken war dem mittelalterlichen Darsteller wohl unbekannt) schien der Verfasser dem Darsteller keine eigene mimische Arbeit zuzutrauen. Denn wo sie genügt hätte, die Absicht der dargestellten Person anzudeuten, muß diese in vielen Worten umständlich ankündigen, was sie zu tun gedenkt: „Quiérolo mucho alabar — Fingiendo que no lo veo. — Despues de echado este cebo — Volveré, porque me vea — A hablarle como de nuevo"[103]). Ebenso: „Quiero, pues cumple, tornar — a mirar si en tal conven — puedo ser visto de alguien — que me impida al huerto entrar"[104]).

Durch die Verkündung von Absichten und Gefühlen nahm der Darsteller an schauspielerisch günstigen Stellen wirkungslos vorweg, was er im stummen Spiel der Gebärden am besten hätte ausdrücken können. Dieser Fehler findet sich ebenso bei den Hofspielen des Gil Vicente:

Quiero ver si desmayó
Felicio ó como esto va.
Hou Felicio! esforzá!
Pulso no le siento yo.[105])

---

100) Corbató, Los Misterios, S. 37 und 72.
101) Lihory, S. 89.
102) Repr. de la asumpció, RAAB, Bd. 1.
103) Sanchez de Badajoz, Recopilacion, I, 389.
104) Alonso de Pedraza, Comedia de Sancta Susaña, 1551; Revue Hispanique, Bd. 27, 1912, S. 425, Vers 129—132.
105) Obras, II, 63.

Nach dem Wortlaut der Stücke zu urteilen, kamen Ueberschneidungen in der Rede der Spieler nicht vor. Die Darstellung glich wohl vielfach einem Vortrag (der schon durch die Versform nahegelegt wurde. So heißt es in den Anweisungen zur „Representació de la Asumpció": „ . . can los juheus auran dit ço que adirán la verge María exirá de la sua casa . . "[106])

Noch am Ende des Zeitraumes, der sich über die vorliegende Arbeit erstreckt, also um die Mitte des 16. Jahrhunderts ertönte ein Ruf nach Darstellern, die auch verstehen sollten, was sie im Spiel sagten und taten: „Y siempre se debía procurar que las personas que las representan entendiesen también lo que hacen y representan y estuviesen tan diestros en lo que hacen y supiesen tan bien lo que dicen, que el pueblo que está presente se edificase y provocase á devoción. Lo cual muchas veces falta, y son tan groseros los representantes y lo hacen con tan mal donaire, que son más provocativos de risa que de devocion."[107])

———

[106]) RAAB, Bd. 1, S. 673 ff.

[107]) Fray Francisco de Alcoçer, Tratado del Juego, in: Cotarelo y Mori, Bibliografía de las Controversias . . , (anno 1559), S. 55.

IV.

Das Wagenspiel.

Wir sahen, daß das geistliche Schauspiel die Dramatisierung eines Abschnitts der Heiligen Schrift war. Es besaß eine beträchtliche Länge und spielte in abwechselnder und ungebundener Folge an verschiedenen Orten, die bei der Aufführung auf einer Bühne als Einheit nebeneinander, zum Teil auch übereinander aufgebaut waren. Die einmalige Aufführung auf einer festen Bühne unterschied vor allem das geistliche Schauspiel von einer Abart, dem Spiel beim festlichen Umzug am Fronleichnamstag, das mehrere Male nacheinander an verschiedenen Stellen auf einer beweglichen Bühne, der Wagenbühne, aufgeführt wurde.

Diese Wagenspiele fanden einmal im Jahre (am Fronleichnamstag) statt, sofern sie nicht bei irgendeiner besonderen Gelegenheit, etwa zum Empfang eines geistlichen oder weltlichen Fürsten, auf Veranlassung der Stadt wiederholt wurden[1]).

Die Darstellungen auf Wagenbühnen schlossen zu keiner Zeit die Spiele auf Standbühnen aus. Beide Bühnenordnungen blieben nebeneinander bestehen[2]). Die „Tragedia Josephina" des Carvajal, das Muster eines geistlichen Schauspiels, wurde selbst zum Fronleichnamsfest[3]) auf einer Standbühne aufgeführt. Sie ist nach dem Verfahren der Wagen-

---

[1]) „a lope de rueda, representante . . sesenta e VII myll e quinientos maravedís que parece que gastó en el carro y danças que sacó para el rezebimiento del príncipe nuestro señor . . ", Libros de Acuerdos de Valladolid de 1551 a 1554, Wiedergabe Alonso Cortés, El teatro en Valladolid, Madrid, 1923, S. 12.

[2]) In einer Verordnung vom Jahre 1565 steht: „que todas las representaciones de carros e danzas e ynviciones y de tablados vayan esta tarde delante de palacio . . ", Wiedergabe, Cortés, op. cit., S. 20 Anm.

[3]) „para esta santa fiesta del Corpus Christi", Ausgabe Gillet, S. 7.

bühne nicht aufführbar. Denn die Wagenbühne erfordert eine eigene Form der Spiele, verschieden von der des geistlichen Schauspiels.

Aus welcher Zeit stammen die ersten Wagenspiele? Das Fronleichnamsfest wurde 1264 von Papst Urban IV. eingesetzt[4]). In Spanien finden wir schon zu Anfang des XV. Jarhunderts Spiele an diesem Festtage erwähnt[5]). Daß sie nicht-dramatischer Art waren und größtenteils noch zu ebener Erde vorgeführt wurden, kann mit Sicherheit behauptet werden auf Grund von Berichten aus Sevilla, nach denen die „Schöpfung der Welt" von zwölf Engeln dargestellt wurde, „die ‚Senyor ver Deu' sangen", im Dreikönigspiel die Könige zu Pferde einherkamen, und in einem anderen Spiel vierundzwanzig Teufel mit zwanzig Engeln kämpften, die mit Schwertern bewaffnet waren und unter der Führung des hl. Michael standen[6]).

Genaue Schilderungen von weltlichen Umzugsfesten, die schon in jener Zeit eine Wiederholung des Fronleichnamsfestes waren[7]), bestätigen unsere Annahme hinsichtlich der undramatischen Art der Spiele. Sie lassen andererseits keinen Zweifel mehr an dem Bestehen der Wagenbühne. Folgende Darbietung war das mit größter Anteilnahme geschilderte Ereignis einer Krönungsfeierlichkeit vom Jahre 1414: „falló como salia de Iglesia una Villa fecha de madera sobre carretones, que la llevavan homes, que de dentro ivan. . . e las quatro Virtudes ivan en las Torres . . e cada vna de aquestas iva cantando a Dios todos loores del Señor Rey . . e cada vna dezia vna copla"[8]). Zu Anfang des XV. Jahrhunderts war die Wagenbühne in Spanien bekannt. Die auf ihr vollführten Spiele waren aber keine Dramen, eine Tatsache, die bis zu Beginn des folgenden Jahrhunderts geherrscht zu haben scheint.

Auf jeden Fall haben wir keine Belege dafür, daß regelrechte Dramen vor Anfang des XVI. Jahrh. auf den Fronleichnamswagen gespielt wurden. Für drei Spiele aus Valencia stellt der Herausgeber Hermenegildo Corbató fest, daß ihre Aufführung in dramatischer Form vor 1517 nicht nachzuweisen ist[9]). Selbst in diesem Jahr wurden außer

---

[4]) Arjona, Noticias, S. 1.

[5]) Arjona, Teatro, S. 25/26.

[6]) Arjona, Teatro, S. 26.

[7]) Arjona, Teatro, S. 30.

[8]) Geronimo De Blancas, Coronaciones de los Serenissimos Reyes de Aragon, Zaragoza, 1641, S. 112 a.

[9]) Los Misterios del Corpus de Valencia, S. 71.

ihnen noch einige stumme Spiele geboten wie die „Abendmahlsszene"[10]). Das will nicht sagen, daß vorher nicht auf Standbühnen Dramen zum Fronleichnamsfest dargestellt wurden. Beachten wir den Vorspruch zum ‚Auto de S. Martinho' des Vicente: „representado na Igreja das Caldas, na procissão de Corpus Christi . . Era do Senhor 1504".[11])

Auch in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts waren die Spiele nicht immer an einen ausgeschmückten Wagen gebunden. Ganze Gruppen von Spielern gingen und spielten auch zu Fuß[12]). Das ging nicht anders, wenn es sich um reine Schaustellungen handelte wie den Kampf Sankt Michaels und der guten Engel gegen Lucifer und seine Heerschaaren, Schaustellungen, die im XV. Jahrhundert die Regel[13]), im XVI. Jahrhundert noch nicht außer der Regel waren[14]). Aber auch ein Reihenspiel wie des Sanchez de Badajoz „Danza de los Pecados" wurde zu ebener Erde gegeben, wahrscheinlich, weil in ihm der Tanz eine wesentliche Rolle spielte. Unsere besondere Anteilnahme erweckt lediglich die Art und Weise, in der die Darstellung vor sich ging. Wir lesen: „el Pastor va delante apartando la gente con su cayado, haciendo corro, y cuando salen á bailar, apártase á un lado, y desde allí habla"[15]).

Cohen spricht von den Inszenierungsmöglichkeiten des Mittelalters[16]) und kommt zu der Feststellung: „le moyen âge a trouvé deux solutions différentes, le chariot et le décor simultané. Le chariot est une espèce particulière de décor successif; le spectateur reste immobile, tandis que le décors change, en ce sens que chaque chariot affecté à un tableau déterminé passe successivement devant lui". Es muß erläuternd hinzugefügt werden, daß Dramen, die auf der geteilten Bühne zu verwirklichen waren, unter den veränderten Verhältnissen der Wagenbühne in ihrer alten Form nicht darstellbar waren. Wir haben in Spanien keinen Beleg dafür, daß jemals versucht wurde, ein längeres

---

[10]) Ebenda, S. 83.

[11]) Obras, I, 382.

[12]) „Despeses fetes en les representacions y entramesos axi de peu com de roques . . ", Cuentas de 1517—1523, Archivo Municipal de Valencia, Wiedergabe Corbató, S. 150.

[13]) Vgl. Arjona, Teatro, S. 30.

[14]) Vgl. Corbató, S. 70: anno 1531. — „sient fets los entramesos de peu seguents, ço es . . Sant Miquel ab sa esquadra de angels . . ".

[15]) Recopilacion, Madrid, 1882/6, II, S. 291.

[16]) Histoire de la mise en scène, S. 68.

Drama mit Hilfe verschiedener Wagenbühnen zur Darstellung zu bringen. Es muß dies betont werden, weil andererseits mittels mehrerer Wagen ganze Zyklen gespielt worden waren, deren Weitläufigkeit jedoch keinen Vergleich mit den stofflich verhältnismäßig begrenzten Einzeldramen zuläßt. 1532 wurde in Sevilla folgende Reihe von Spielen vorgeführt:

„El primero Adan y Eva
El segundo la Epiphania
El descendimiento de la Cruz
La invencion de la Cruz
Lo de la conversion de Constantino,
cuando mando soltar los niños
El juicio, con paraiso é infierno" [17])

Der in großen Zügen durchgeführte Vorwurf dieser Kehrfolge vom Sündenfall zum Jüngsten Gericht ist die Erlösung der Menschheit.

Dies ist der einzige uns bekannte Fall eines Zyklus, wenn wir darunter eine Zahl sinnvoll aneinandergereihter Spiele verstehen. In der Anzahl von Spielen, die im Jahre 1519 in Barcelona 15 Stunden währten und uns von einem Italiener, Francesco Janis di Tolmezzo, geschildert werden, vermögen wir keinen gemeinsamen Grundgedanken zu erkennen [18]).

Die Sorge der Veranstalter war es, den Wagen an einem für Spieler und Zuschauer geeigneten Ort halten zu lassen. Dort wurden dann die Stücke gegeben [19]). Meist waren diese Orte vorher festgelegt [20]). Ein Teil der Zuschauer befand sich gewöhnlich an den Fenstern naheliegender Gebäude wie wir auch nachfolgendem Verbot entnehmen: „a nynguna fies-

---

[17]) Arjona, Teatro, S. 29, Anm. 1.

[18]) „Da poi venne un castello . . dal qual usciva el Redemptor: et tracto fuori alcune anime de sancti Padri; cum canti et tripudij conducte al castello di Angeli, fu facta la rapresentatione di San Zuanne Baptista = lo apparato di la mensa al Re et Regina, lo ballar di la figlia, lo dimandar in canto lo capo di Baptista, lo carzerarlo et decapitarlo, lo appresentar lo capo alla mensa etc.: la rapresentation de Sancta Catharina posta in rota; li tre Maggi . . la ascensione, lo paradiso etc.", Wiedergabe Deutsche Literaturzeitung, 1902, S. 608 f.

[19]) „se detubo el dicho carro en la parte que parecio mas comoda", Cuebas, Repr. de los martires Justo y Pastor.

[20]) „Que señalen lugares donde se hacen las representaciones", Arjona, Teatro, S. 29 Anm. 1.

ta ni abto que se aga en la plaza de sancta maría que no suban ny pongan ni esten mugeres a las dichas ventanas“ [21]).

Chambers kann von den Wagenspielen in Coventry berichten, daß die Handlung sich nicht allein auf die Bühne beschränkte, sondern auch auf die Straße übergriff. Er führt dafür diese Bühnenanweisung an: „Here Erode ragis in the pagond & in the strete also“ [22]). Obgleich wir in keinem Fronleichnamsspiel des Sanchez eine gleichartige Anmerkung finden, müssen wir grundsätzlich der Möglichkeit zustimmen, daß die Handlung über die Schranken der Bühne hinwegging, wenn wir in seinen anderen, unter fast gleichen Bühnenverhältnissen (s. S. 47, Anm. 39) aufgeführten Stücken lesen: „Hase de salir fuera del tablado la Negra cuando el riñe con ella“ [23]) und: „Aquí el Juan malicioso, viendo los padres revueltos á reñir, salta para fuera y dice . . .“ [24]).

Ueber die Größenverhältnisse der Wagenbühne sind wir genau nur in einem Fall unterrichtet. Dort heißt es: „se hizo un carro o castillo mouedizo . . tenia de ancho diez pies y mas y de largo diez y siete“ [25]). Im Uebrigen können wir nur feststellen, daß sie groß genug war, um ein freies Umhergehen der Darsteller zu ermöglichen [26]) und mitunter bis zu zwanzig Personen gleichzeitig aufzunehmen [27]).

Ob der Raum zwischen den Rädern des Wagens unterhalb der Wagenplatte schon vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. zu einem Umkleide- bezw. Aufenthaltsraum (der unbeteiligten Darsteller) ausgenutzt wurde, ist zweifelhaft. Wäre es im Jahre 1568 keine Neuheit gewesen, dann hätte man die Einrichtung nicht so ausführlich beschrieben: „para subir en este suelo (gemeint ist die Bühnenfläche) auia dos

---

[21]) N. A. Cortés, El teatro en Valladolid, BAE, IV, 1917, S. 598, Anm. 2. Vgl. auch „todas las representaciones de carros . . . y de tablados vayan esta tarde delante de palacio donde stá su magestad para representarse alli a la reyna . . “, Cortés, El Teatro en Valladolid, S. 20 Anm.

[22]) The Mediaeval Stage, II, 137.

[23]) Farsa Teologal, Recopilacion, I, 112.

[24]) Farsa de la Natividad, Recopilacion, I, 189.

[25]) Representacion de los martires Justo y Pastor, Francisco de las Cuebas.

[26]) „Adam y Eva se alsen y van pasejant lo paradis“, Misteri de Adam y Eva, Lihory, La Musica en Valencia, S. 110.

[27]) So 1517 in Valencia im Spiel Lo Juhi, vgl. Corbató, Los Misterios del Corpus, S. 152.

puertas y escaleras que cayan en el mesmo carro que por estar zerrado por todas partes ningunas y por ninguna parte se beian por donde baxaban y salian los representantes de un aposento que dentro del carro se hazia, fundado todo sobre los mismos dos exes donde iban las quatro ruedas con que todo el carro mouia“ [28]).

Im Anfang stellte das Wagenspiel den Versuch dar, das geistliche Schauspiel in die Fronleichnamsprozession einzuordnen. Man stattete für jedes Umzugspiel einen Wagen bühnenmäßig aus. Es ist wohl verständlich, daß die Wagenbühne Beschränkung in jeder Hinsicht bedeutete. Für mehr als ein Bühnenbild reichte die Fläche im allgemeinen nicht. Ebenso war der Zahl der Personen eine Grenze gesetzt. Die ungewöhnliche Kürze der Spiele ergab sich einmal aus dem Mangel an Bühnenbildern, zum andern aus der einfachen Notwendigkeit, den festlichen Umzug nicht allzu lange aufzuhalten [29]).

Tatsache scheint zu sein, daß die ersten Wagenspiele (Nachbildungen geistlicher Schauspiele) mehrere Standorte aufwiesen. Aus valencianischen Rechnungsbüchern geht hervor, daß im Jahre 1517 beim Spiel der Kreuzesabnahme außer dem Kreuz das Grabmal zu sehen war: „Item an Pere Sepulcre (!), per obrir e tancar lo sepulcre iii diners“ [30]). Der Wagen, auf dem im gleichen Jahr das ‚Misteri de Adam y Eva‘ gegeben wurde, mußte an erhöhter Stelle (über dem Paradies) einen Himmel gezeigt haben, wie ihn die Spielanweisungen vorsahen: „Ara lo Deu . . sen puja al sel en musica i en auersen pujat lo Deu, Adam y Eva . . van pasejant lo paradis . .“ [31]) In Sevilla wurde auf einem der sechs Wagen im Jahre 1532 das „Jüngste Gericht mit Himmel und Hölle“ dargestellt [32]).

Jedes dieser Spiele war an einen entsprechenden Wagen gebunden, der mitsamt seinem Aufbau Jahr für Jahr nur diesem selben Spiel diente. So kam es, daß einige Wagenspiele zu einer jahrhundertelangen Ueberlieferung wurden. Das

---

[28]) Cuebas, Repr. de los Martires Justo y Pastor (aufgeführt 1568 in Alcalá), Handschrift in der B. N., Madrid.

[29]) „ . . se les encargue traigan buenas representaciones y breves“, Verordnung vom Jahre 1575, Wiedergabe, Sanchez-Arjona, Teatro, S. 41.

[30]) Corbató, Los Misterios del Corpus, S. 152.

[31]) Lihory, S. 110.

[32]) „El juicio, con paraiso é infierno“, Arjona, Teatro, S. 29, Anm. 1.

‚Misteri de Adam y Eva' ist uns zuerst im Jahre 1517 bezeugt. Noch im Jahre 1672 läßt es sich als Wagenspiel nachweisen[33]).

Bei der Standbühne wurde die Hölle unter das Gerüst gelegt. Wo war sie bei der Wagenbühne? Wir sagten, daß ein einziges Bühnenbild auf dem Wagen die Regel war. Im Gegensatz zur Handhabung in Sevilla im Jahre 1532 (siehe oben) werden für Hölle und Himmel demnach eigene Wagen bestimmt gewesen sein, wie die Worte des Rechnungsbuches über die Wagenspiele in Salamanca 1531 leider nur vermuten lassen[34]).

Wir haben eine Anordnung des Himmels am Gewölbe der Kirchen kennengelernt. Ein Himmel hoch über der Wagenbühne war im Freien nur zu verwirklichen, wenn man Anlehnung an ein Gebäude, vorzugsweise an einen Torbogen, suchte (siehe S. 25). War solch ein Himmel unmöglich, so war es auch die Maschinerie, die die Himmelfahrt sowie das Auf- und Niederfahren einer Taube (Verbildlichung des hl. Geistes) durchführbar machte. Daß man mit diesen technischen Schwierigkeiten stets zu rechnen hatte, zeigt die zum Teil schon angeführte Verordnung aus Sevilla vom Jahre 1532. Sie lautet vollständig:

„Los autos que parece se pueden representar, son los siguientes

El primero Adan y Eva
El segundo la Epiphania
El descendimiento de la Cruz
La invencion de la Cruz
Lo de la conversion de Constantino, cuando mando soltar los niños
El juicio, con paraiso é infierno

Y véase si se podra hacer la **Ascension**, y tambien véase si se podra hacer la **Immicion del Espiritu Santo**".[35])

Diese beiden Spiele, deren Darstellung den Möglichkeiten überlassen wurde, erforderten jene über dem Spielfeld gelegene Maschinenvorrichtung, die mit der Wagenbühne

---

[33]) Corbató, S. 72.

[34]) „mas a juan Rodrigues . . porque anduvo ajudando a llevar a los carretones . .

„mas se gasto en las colas de los bueyes para el ynfierno tres tarjas . .

„mas di de alquiler por tress sabanas blancas para el parayso doss Reales . . ", BAE, 1923, X,S. 582.

[35]) Arjona, Teatro, S. 29 Anm. 1.

unvereinbar war, sofern diese nicht in Verbindung zu einem Bauwerk gestellt wurde.

Wir fanden bisher, daß auf der geteilten Bühne umfangreiche Stoffe behandelt wurden. Etwa die Erzählung der Erlebnisse Josefs (‚Tragedia Josephina'). Wir fanden weiter, daß auf der Wagenbühne nur kleine, in sich abgeschlossene Geschichten verbildlicht werden konnten, da der begrenzte Raum nur selten mehr als einen Standort zuließ: einzelne Geschehnisse nur, wie die Geschichte der hl. Susanna, zu deren Darstellung laut Sanchez de Badajoz[36]) der Wagen als Garten zugerüstet werden sollte; wie die ‚Verheißung Isaacs' (des Sanchez ‚Farsa de Abraham'), zu deren Darstellung die Ausstattung aus einer Eiche, einem Zelt, einer Bank und einem Stuhl bestand[37]).

Diese kurzen Spiele entsprachen einem Teil eines geistlichen Schauspiels. Auch ihre Ausstattung entsprach nur einem Teil der Ausstattung der geteilten Bühne. Wesentlich aber ist: diese Art von Wagenspielen besaß eine Ausstattung.

Nach einer anderen Richtung bewegte sich eine Gattung von Spielen, zu der die Mehrzahl der Stücke des Diego Sanchez de Badajoz gehört. Rein stofflich folgten diese nicht mehr ausschließlich den allzu abgetretenen Wegen der geistlichen Spiele. (Ein Weihnachtsspiel, des Sanchez ‚Farsa Teologal', bringt nach einer dogmatischen Erörterung über die Geburt Christi eine Posse mit dem Vorwurf des Miles Gloriosus). Ein großer Teil war mangels eines bestimmten Grundgedankens zu jedem festlichen Anlaß aufführbar. Zwei derselben (‚Farsa de Tamar' und ‚Farsa Militar') besitzen einen zweifachen, auswechselbaren Abschluß, der sie für verschiedene festliche Gelegenheiten tauglich machte.

Die Bühne war nicht mehr jener ausgeschmückte Wagen, der jährlich zum Fest hervorgezogen wurde. Wie die Spiele selbst war sie ganz allgemein gehalten; daher von äußerster Einfachheit. Einige Stühle, ein Vorhang, der Darsteller verbergen konnte, waren die einzigen Hilfsmittel. Die ureinfachen Spiele, die keine Bühnenbilder im eigentlichen Sinne beanspruchten, scheinen das zwangsläufige Ergebnis der räumlich begrenzten Wagenbühne gewesen zu sein. Schon

———

[36]) „ha de ir la carreta hecha un verjel", Recopilacion, II, 129.

[37]) „Sara ha de estar debajo de un pabellon, y Abraham á la puerta sentado en una silla . . ha de estar par de el pabellon una encina", Recopilacion, II, 181.

„Asiéntanse todos tres en un banco debajo de la encina", Rec., II, 184.

vor Sanchez de Badajoz sah man sich nach Spielen von darstellerischer Bedürfnislosigkeit um, als man 1503 eine Ekloge des Lucas Fernandez zum Fronleichnamsfest aufführte[38])[39]).

Es kam eine Bühnenart auf, die man in ihrer Einfachheit am besten mit Marktbühne oder Podiumbühne bezeichnet. (Diese Bühne, über die zwischen 1530 und 1550 des Sanchez Stücke gingen, muß Lope de Rueda gekannt haben. Viele seiner Stücke haben mit den Fronleichnamsspielen (des Sanchez de Badajoz z. B.) die Kürze, die geringe Personenzahl sowie die einfache Handlung gemeinsam).

Der Ausgangspunkt zur Entwicklung der neuen Bühnenordnung lag bei der Wagenbühne. Wie die Forderung der Zweckmäßigkeit mitunter die üblichen Bühnenbilder der Standbühne nicht zuließ und den schmucklosen Wagen notwendig machte, zeigt ein Beschluß vom Jahre 1565, nach dem bestimmte Standbühnenspiele auf Wagen vorgeführt werden sollten, auf denen vorher einige Wagenspiele stattzufinden hatten. Aus dem Wortlaut geht hervor, daß es sich um jene Jahr für Jahr aufgeführten Spiele handelte, die sonst nie der überlieferten Bühnenausstattung entbehrten: „ . . todas las representaciones de carros . . y de tablados vayan esta tarde delante de palacio . . para representarse allí a la reyna nuestra señora, e por que los tablados no podrán fijar con toda fazilidad, que representen lo de los Corpus carros y se salgan luego de la plaza, y entren en ellos lo de las representaciones de los tablados y todos por su horden lo hagan hasta que se acauen . . “[40])

Die Podiumbühne kannte weder Maschinerie noch Bühnenbild. Sie duldete keine bestimmte Ortsfarbe. Auf ihr stellten z. B. drei Stühle oder Sessel das Innere eines Tempels dar[41]). Ueberhaupt waren Stühle in den meisten Spielen

---

[38]) „ . . que dió a lucas fernandes Cantor del abto de los pastores que fiso la dicha fiesta . . mjll e dozientos maravedis“, aus dem Archiv der Kathedrale zu Salamanca, Wiedergabe Ricardo Espinosa Maeso in: BAE, 1923, X, S. 577.

[39]) Doch blieb die Gattung der bühnenmäßig anspruchslosen Spiele nicht auf die Fronleichnamsdarstellungen, also auch nicht auf die Wagenbühne beschränkt. Wir finden sie wieder in den Weihnachtsspielen des Sanchez, die aller Wahrscheinlichkeit in der Kirche, also auf einer Standbühne, vorgeführt wurden.

[40]) Wiedergabe, Cortés, El Teatro en Valladolid, S. 20 Anm.

[41]) ‚Farsa de los Doctores‘, Recopilacion, II, 53: „tres doctores . . sentados en tres sillas en triángulo, y en medio el niño Jesus sentado en el suelo . . “

das einzige Anzeichen einer Bühnenausstattung[42]). Sie dienten vielfach nur dazu, bestimmte ehrwürdige Gestalten von den übrigen Personen abzuheben. Diese ehrwürdigen Personen konnten sein: Christus (Farsa de Santa Barbara), Richter (Farsa de Tamar) und Könige (Farsa Moral, Farsa de Salomon).

Die Bühnenbilder der geistlichen Schaubühne in ihrer herkömmlichen, den Zuschauern wohlbekannten Form, trugen in hohem Grade bei zum Verständnis der Sachlage und zur Vergewisserung über die Rolle der auf der Bühne befindlichen Darsteller. Anders auf der schmucklosen Podiumbühne, wo die Personen vor keinem örtlichen Hintergrund spielten. Dem Vorstellungsvermögen des Zuschauers war eine Stütze genommen, die das gesprochene Wort ersetzen sollte: ein Ansager oder Erklärer stellte die Personen vor. (Der Ansager des geistlichen Schauspiels verschwand immer, bevor der erste Darsteller auftrat):

„Aquel es Gamaliel
El gran sabio que leemos;
Luego esotro es Nicodemos,
Que está sentado en pos de él:
Estotro es Rabi Samuel".[45])

Oder aber die Personen stellten sich selber vor[44]):

„Yo soy Tamar la nombrada"[45])
„Yo soy el rey de Israel[46])
Pacífico Salomon"

Auf einer solchen ausstattungslosen Bühne ließen sich natürlich Ortsvorstellungen durch Worte leichter hervor-

---

42) So in ‚F. de Santa Barbara', ‚F. de Tamar', ‚F. Militar', ‚F. Teologal', ‚F. de Salomon', ‚F. Moral', ‚F. de la Natividad'.

43) ‚F. de los doctores', Rec., II, 57 —. Aehnlich in der ‚F. del Rey David': ¿ Veislo, veis? con gran ardid
Rey Saul es el que vien
Veislo, vien David aquí,
La barba rufa, bermeja (Rec., II, 162/3), vgl. auch ‚F. de Santa Barbara', Rec., I, 209; ‚F. de Isaac', Rec., II, 90.

44) Wie es viel früher die ureinfachen Darstellungsverhältnisse für die Spiele des Gomez Manrique erforderlich machten: „Yo soy aquella Maria", Lamentaciones fechas para la Semana Santa, Cancionero, Madrid, 1885, II, 292.

45) Farsa de Tamar, Recop., I, 324.

46) Farsa de Salomon, Recop., I, 220, vgl. auch Rec., I, 419 und II, 183.

rufen als auf der geteilten Bühne[47]) und, da mit Worten weniger schwer umzugehen ist als mit Gegenständen, ebenso leicht ein Ortswechsel herbeiführen. Schauplatz der ‚Farsa de Tamar' ist zuerst ein freies Feld[48]), später der Ort, an dem das Gericht tagt[49]). Derartige vorstellbare Ortswechsel hat Rennert noch für die Bühne zur Zeit Calderons nachgewiesen[50]).

Dieser Ortswechsel wurde mitunter dadurch wahrscheinlicher gemacht, daß die Personen von der Bühne gingen und gleich wieder auftraten. Mit ihrem Wiedererscheinen brachten sie gleichsam einen neuen Ort mit[51]). In der gleichen Art ließ sich ein Zeitwechsel glaubhaft machen.[52])

Ganz im Gegensatz zur Handhabung auf der geteilten Bühne machte man sich also auf der Podiumbühne die Möglichkeit zunutze, gewisse Vorgänge hinter die Bühne zu verlegen. Die Erkenntnis dieser Möglichkeit mag erst der mit dieser Bühnenordnung verbundene Vorhang gegeben haben. Noch ließ man David den Goliath auf offener Bühne erschlagen[53]). Man war ja darstellerisch so gewandt, vor allen Augen einen Selbstmord mit dem Dolch vorzutäuschen, wie aus folgender Bühnenanmerkung ersichtlich ist: „Aquí se da puñaladas por un lado y por otro entre los brazos y el cuerpo".[54]) Aber schon kannte man den Kunstgriff, hinter der Bühne denkbare Kriegsscenen durch Erzählung wiederzugeben[55]).

Auf die Wiedergabe durch Erzählung war von Anfang bis Ende ein merkwürdiges und in der dramatischen Kunst

---

[47]) „aquel otero", Recopilacion, I, 399 — „Por aquí, por este atajo", Rec., I, 136 — „aquella espesura", Rec., I, 330.

[48]) „Aquí lo quiero esperar, / . . / Que él ha de ir al campo fuera", Recopilacion, I, 326.

[49]) „Veislo que á juzgar se asienta?", Recop., I, 335.

[50]) The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega, New York, 1909, S. 87.

[51]) ‚Farsa de los Doctores', Recop., II, 69/70. — ‚Farsa de Salomon', Recop., I, 234.

[52]) ‚F. de Tamar', Recop., I, 339 — Horozco, Representation de la parabola de Sant Mateo, Cancionero, S. 148 ff.

[53]) Recopilacion, II, 171.

[54]) Recopilacion, II, 225, ‚F. de la Hechicera'.

[55]) ‚Farsa del Rey David', Recop., II, 173 ff. — Vgl. auch ‚Farsa del Matrimonio', Recop., II, 30: „Aquí lo llevan todos asidos del desmayado, y vuelve desde á poco el Pastor, y dice riéndose: ?No sabeis lo que ha pasado? . . " usw.

jener Zeit einzigartiges Stück aufgebaut, die Farsa del Juego de Cañas des Sanchez de Badajoz. Es war dies eine Art Hörspiel (No es cosa que puede verse, / Son escuchar y notar)[56]: Nur eine Person (die ‚Sibila') war auf einer Bühne sichtbar: „todas las demas figuras han de estar y representar en parte ascondida, donde nadie les pueda ver salvo la SIBILA, porque ha de dar razon de lo que hicieren . . "[57]. Dieser versteckte Ort war der Chor der Kirche. Die unsichtbaren Vorgänge wurden von der Sibila vorhergesagt und beschrieben, und von den verborgenen Mitwirkenden hörbar gemacht. Die Sibila verkündete z. B., daß man dem kommenden Heiland den Weg bereite:

Sibila Vengan picos y azadones,
Allánense los montones.

Darauf die Bühnenanweisung: „Todos los del coro, que estaban secretos, harán un bullicio sin que les vean, dando golpes en unas piedras como que están cavando . . "[58]
In gleicher Weise wurde in der Folge der Kampf der sieben Todsünden gegen die sieben Tugenden in Wort und Ton den Zuschauern nahegebracht. Ob die unsichtbaren Spieler etwa hinter einem Vorhang versteckt waren, können wir nicht sagen.

Wir wissen nur, daß der Vorhang ein wesentliches Merkmal der Podiumbühne war. Wohlverstanden kein Vorhang, der den Bühnenraum verdeckte, sondern einer, der ihn seitlich oder höchstwahrscheinlich hinten abschloß.

Gleichlaufend mit den Feststellungen Borcherdt's über die Bühne des Hans Sachs[59] können auch wir die Tatsache verzeichnen, daß Sanchez (wie Hans Sachs), wenn es darum ging, das fehlende Bühnenbild durch Worte vorstellig zu machen, kaum eine Schilderung über Innenräume, dagegen eine ausführliche Beschreibung des Landschaftsbildes gab. Wie Borcherdt sind auch wir geneigt, hieraus den Schluß zu ziehen, daß die Raumgestaltung der Bühne an sich schon die Vorstellung eines Saales oder Zimmers erweckte. Unsere Vermutung geht dahin, daß die Bühne des Sanchez seitlich und hinten durch Vorhänge abgeschlossen wurde.

---

[56]) Recop., II, 271.

[57]) Recop., II, 267.

[58]) Recop., II, 279.

[59]) Hans Heinrich Borcherdt, Der Renaissancestil des Theaters, Halle / S., 1926, S. 24.

Hinter einem Vorhang standen die unbeteiligten Darsteller und warteten auf ihren Einsatz[60]). Durch den Vorhang gingen die Spieler ab[61]).

Aber auch der Vorhang als Mittel, ein neues Bild zu enthüllen (wie wir ihn im Abschnitt über das liturgische Spiel besprochen haben) scheint auf der neutralen Bühne noch bekannt gewesen zu sein. In unserem Beispiel, in dem der Versuch einer bildhaften Wirkung nicht zu verkennen ist, heißt es: „un Cristo asentado en una silla, como juez, con una cruz en la mano sobre un mundo: Santa Barbara delante de él, bien ataviada: un Angel de la Guarda, que le lleva por la mano á juzgar . . “

und: „Aquí se descubre el Cristo y Santa Barbara y el Angel, que están cubiertos con el pabellon“[62]).

Auch zu den Bühnentricks mag der Vorhang benutzt worden sein: die Vernunft, eine Person der ‚Farsa Racional‘ sollte in der Art einer inneren Stimme, also unsichtbar, dem Menschen zusprechen. An dieser Stelle steht: „Aquí habla el Entendimiento sin mostrarse“[63]).

Ferner möchte ich eine etwas unklare Spielanweisung in Verbindung mit dem Vorhang bringen: „Asese el Viejo con ella (d. i. der Tod) á los brazos, y lucha . . cayéron el Viejo y la Muerte juntos; no parescen, mas queda diciendo el Pastor“[64]). Gesagt ist, daß der Tod und der von ihm besiegte Greis zu Boden fallen und nicht mehr auf der Spielfläche erscheinen. Wenn wir uns vor Augen halten, daß auf Lope de Vega's Bühne eine Person, die getötet wurde, so durch den Vorhang fallen mußte, daß sie im Umkleideraum hinter der Bühne anlangte[65]), so werden wir mit gutem Grunde annehmen können, daß in unserer ‚Farsa de la Muerte‘ der Vorhang einen ähnlichen Kunstgriff ermöglichte.

---

60) „los tres Angeles encubiertos hasta que salgan á su tiempo“, Farsa de Abraham, Recop., II, 181.

„Son interlocutores . . la Sinagoga . . la Iglesia . . y un Moro que está encubierto . . “, F. de la Iglesia, Rec., II, 187.

61) „Vanse los pastores huyendo delante, y todos tras ellos, y desque se encubren, torna el Pastor . . “, F. de Tamar, Recop., I, 349.

62) ‚F. de Santa Barbara‘, Recop., I, 205 und 209.

63) ‚Farsa Racional‘, Recop., I, 431.

64) ‚Farsa de la Muerte‘, Recop., II, 262/3.

65) Rennert, The Spanish Stage, S. 92.

Was über die Kleidung der Darsteller im geistlichen Schauspiel gesagt wurde, gilt auch für die Wagenspiele. Andererseits scheint ein besonderes Ergebnis des Schaugepränges beim Fronleichnamsumzug gewesen zu sein, daß die Darsteller vielfarbig gekleidet wurden[66]). Diese Farbenfreude herrschte ebenfalls bei anderen Umzugsfesten wie dem des Schutzheiligen von Valencia, bei dem 1446 achtzehn Knaben in verschiedenen Farben als Engel verkleidet mitwirkten[67]).

Ein wesentlicher Zug in den Spielen des Sanchez und anderer war das Lehrhafte; es erschienen auf der Bühne Gestalten, die einen Begriff darstellten: der Glauben, das Martyrium, die Unwissenheit, das Heidentum usw. Es wurde nötig befunden, diese verschiedenen Wesen außer durch eine bestimmte Farbe der Tracht mit irgendwelchem Beiwerk zu kennzeichnen:

„La Muerte que se puede hacer con una mascara como calaberna de finado, con su aljaba á las espaldas llena de saetas, y un arco en la mano con su harpon[68])."

„La Prudencia . . con un libro abierto en una mano, y en la otra un compás[69])."

„Fortaleza con una espada en la mano derecha y un escudo en la izquierda"[70]).

„Templanza . . con una taza de vino en la mano izquierda y otra jarra de agua en la derecha, templándolas . . ."[71]).

(Selten wurde eine dieser Personen durch Gebärdenspiel kenntlich gemacht wie der Neid in des Sanchez ‚Danza de los Pecados': „Sale Envidia mirando á todas partes con desasosiego; dá su vuelta y para cuerpo y no cabeza"[72])).

---

66) „para los pastores de corpus christi nueve varas de çintas de diversas colores", BAE, 1923, X, S. 573/4.

„La tierna edad . . vistiose un coleto de raso blanco con sus ribetes y braçaletes de tafetan berde . . el temor con un bestido de raso amarillo . . y la verguenza que fue una dama toda vestida de azul y verde oscuro", Cuebas, Repr. de los Martires.

67) „vestits com angels de diversos colors", Wiedergabe Lihory, S. 96.

68) Sanchez, ‚F. de la Muerte', Recop., II, 253.

69) Sanchez, ‚F. Moral', Recop., I, 262.

70) ebenda, S. 266.

71) ebenda, S. 268.

72) ebenda, II, 291.

Hierher gehört jener weit eigenartigere Fall, in dem der Teufel in der Gestalt eines wilden Tieres unsichtbar gedacht war, bis er einen Mantel überhing, der ihn sichtbar machen sollte. Solche Verwandlung war ohne einen Hinweis des üblichen Ansagers nicht zu verstehen:

Pero notad con cordura
Esto que quiero avisar:
Que el diablo en su figura
Es invisible criatura,
Y por tal lo eis de notar.
Digo, en fin, que imaginemos
Cuando va en forma brutal,
Que no es visto, ni lo vemos;
Si se cubriere, sabremos
Que va en forma corporal.[73])

In den Stücken des Sanchez geschah der Kleidungswechsel vor den Augen Aller. Und zwar in der Art, daß der Darsteller eine Tracht ablegte, unter der er eine zweite trug[74]). In anderer Weise, doch gleichfalls auf offener Bühne wechselte der Darsteller der Tamar das Kleid: „Aqui se tira el luto Tamar, y vístese una ropa galana que trajo en el lío . .“[75]). Dieses Verfahren ist nur ein weiterer Ausdruck des Wesens der ausstattungslosen Bühne des Sanchez: sie hatte nicht den Zweck, den Zuschauer zu täuschen.

Man kann von den Fronleichnamsspielen nicht sprechen, ohne zugleich auf die Zünfte einzugehen, denen die Ausstattung und Darstellung je eines der Spiele oblag. Ueber die Verteilung der Stücke auf die Zünfte hat Adolf Ebert[76]) eine grundlegende Entdeckung gemacht, die nicht nur für die englischen Verhältnisse zutrifft: „Meistens scheint hierbei die Rücksicht auf die Beschaffung der in dem Stück vorkommenden Utensilien vornehmlich maßgebend gewesen zu sein. . . Das Spiel der heil. drei Könige, oder der Magier . . wurde in Dublin von den Goldschmieden gespielt . . in York das Abendmahlstück, in welchem auch die Fußwaschung eine bedeutende Rolle immer spielte, von den Bäckern und den Wasserträgern aufgeführt.“

---

[73]) Sanchez, ‚F. Militar‘, I, 358.

[74]) Vgl. ‚F. del Matrimonio‘, Recop., II, 25 — ‚F. Moral‘, ebenda, I, 287.

[75]) ‚F. de Tamar‘, Recop., I, 327.

[76]) Die englischen Mysterien, Jahrbuch für roman. und engl. Literatur, Bd. 1, S. 57/58.

Ebenso lagen die Dinge in Spanien. Jeder Zunft war ein Spiel bestimmt[77]). Mit den Fronleichnamsspielen des Sanchez de Badajoz waren einige Verse zum Lob auf die betreffende Zunft verbunden. So können wir noch feststellen, von welchen Berufen die Stücke ausgestattet und gespielt wurden. In der ‚Farsa de Santa Susaña' wurde von einem Gärtner in einer Art Vorspiel ein Lob auf den Gärtnerberuf angestimmt. Es besteht kein Zweifel, daß die Zunft der Gärtner die Ausschmückung des Wagens, der als Garten ausgerüstet werden sollte,[78]) übernommen hatte. In der ‚Farsa de San Pedro' wird der Fischerberuf gepriesen. Die Gestalt des Petrus und das Zubehör eines Fisches, den Petrus im Spiel zu fangen hatte, war wohl Veranlassung für die Fischerinnung die Ausrüstung des Spiels zu übernehmen. Nahmen auch die Hirten an den Spielen teil? Die ‚Farsa del Rey David', die den Kampf des Hirten David gegen den Riesen Goliath zeigte, rühmt in wenigen Versen die gesunde Einfachheit des Hirtenlebens[79]).

Da nun bei Sanchez der Bruch mit der Sitte althergebrachter religiöser Spiele erfolgte und an ihre Stelle Spiele mit stark possenhaftem Einschlag traten, denen eine bestimmte Ortsfarbe fehlte, deren ureinfache Bühnenausstattung daher keinen stofflichen Anhaltspunkt zur zweckmäßigen Verteilung unter die Zünfte boten, so wurde weiterhin in einigen Innungsspielen die Zuteilung an dieses oder jenes Handwerk erst bestimmend für die Abfassung der Stücke. Es genügte, wenn der Held einer ‚Farsa' ein Vertreter des Berufes war und eine gedankliche Verbindung zwischen Beruf und heiligem Sakrament, dem Anlaß des Festes, zum Ausdruck kam[80]).

Es ist verständlich, daß die Fronleichnamsspiele in den Händen der Handwerker in hohem Maße zur Verweltlichung des religiösen Dramas beitrugen. Das Fest des heiligen Sakraments wurde Anlaß zu volkstümlicher dramatischer Belustigung, die naturgemäß bald auf Kosten des Ansehens der kirchlichen Obrigkeit ging[81]). In Huesca scheinen jedoch zu

---

[77]) „sacando cada oficio su pendon e su entremes", Cronica de Don Juan II, año 1440, cap. CCCX.

[78]) „ha de ir la carreta hecha un verjel", Recop., II, 129.

[79]) Recop., II, 160.

[80]) Vgl. ‚Farsa del Molinero', ‚Farsa del Colmenero', ‚Farsa del Herrero'.

[81]) Vgl. dazu die Ausfälle bei Sanchez de Badajoz gegen die anwesenden Geistlichen: Recopilacion, I, 78, 139; II, 160, 253.

Anfang des 16. Jahrhunderts unter den Darstellern hauptsächlich Geistliche gewesen zu sein[82]). In Valencia übernahm 1517 je ein Geistlicher die Leitung eines Spiels, dessen Darsteller Handwerker waren[83]). Ein Beschluß des Konzils zu Toledo von 1565/66 verbot schließlich den Geistlichen, Rollen in Schauspielen zu übernehmen[84]).

Die Kosten der Spiele wurden den Handwerkern auferlegt. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden sie ihnen lästig[85]), bis 1554 in Sevilla folgendes bestimmt wurde: „si la ciudad queria hacer juegos y danzas lo pagase de los propios y rentas que la ciudad tenia y que no molestase a los vecinos“[86]).

In Valladolid gingen die Spiele seit 1546 auf Rechnung der Stadt[87]).

Dieser Wandel in den Verhältnissen war die Voraussetzung für das Gedeihen des Berufsschauspielertums. Er erstreckte sich nämlich in der Folge auch auf die anderen Umzugsfeste (aus weltlichen Anlässen), die ebenfalls durch Beteiligung der Zünfte zustande gekommen waren. So spielte Lope de Rueda 1551 in Valladolid im Auftrag der Stadt zum Empfang des Prinzen Philipp (siehe S. 39 Anm. 1 dieser Arbeit).

Seit 1535 (wenn wir Gillets Schätzung bezüglich einer Erstausgabe der ‚Tragedia Josephina‘ in diesem Jahre trauen

---

82) RABM, 3a época, Bd. 41, S. 266.

83) „Item e pagat a Mossen Jordi Mas, preuere, per concertar la representacio de Sen Sabastia e treballs sostenguts en hauer y instruhir la gent . . “ Cuentas de 1517, Corbató, S. 151.

84) „Et ne quid fiat quod ordini ecclesiastico sit indecens, prohibet sancta synodus quoscumque in sacris constitutos aut beneficium ecclesiasticum habentes, ne in quocumque loco et tempore larvis personati incedant aut cujusque in quibuscumque spectaculis ac ludis personam agant,“ etc., Wiedergabe nach Schack, Gesch. der dramat. Literatur und Kunst in Spanien, Berlin, 1845, I, S. 240 Anm.

85) „e mandaron dar mandamiento para los que fueren rebeldes e no quisieren pagar lo que sobre ellos fuere repetido, que les saquen por ellos prendas e las den a las personas que touieren cargo de fazer los dichos juegos“, Archivo del Ayuntamiento de Valladolid, Libro de Acuerdos de 1497 a 1500, Wiedergabe Cortés, El Teatro en Valladolid, Madrid, 1923, S. 5.

86) Memorias eclesiasticas, Bl. 37 b, Wiedergabe Arjona, Teatro, S. 38.

87) Cortés, El Teatro en Valladolid, 1923, S. 10.

wollen), wurden Preise für die besten Spiele ausgesetzt[88]). Mit diesen Belohnungen rechnete bereits die erste italienische Truppe in Spanien, die unter Führung von Mutio 1538 in Sevilla zwei Wagen zum Fronleichnamsfest ausstattete. In dem Schriftstück, in welchem Mutio um Unterstützung bat, wird von diesen Vergütungen als von einer Sitte gesprochen[89]).

1539 wird uns von sechs von der Kirche zu Toledo besoldeten Schauspielern folgendes berichtet: „en la representacion contrahazen todos los descuydos & auisos de los hombres, como si Naturaleza, nuestra vniversal madre los representasse allí“[90]). Den berufsmäßigen Schauspielern wird es ein Leichtes gewesen sein, die darstellerischen Leistungen der Laienspieler in den Schatten zu stellen. Wenn aber Leute wie Lope de Rueda ihre Mitwirkung an den Spielen nicht zusagen konnten, begnügte man sich ungern mit dem, was einzelne unternehmungslustige Personen, meist Handwerker[91]), gegen Entgelt an Aufführungen vorbereiteten. Um nun das Gelingen der Feste zu sichern, suchten die Stadtgemeinden gute Schauspieler gegen ein festes Gehalt auf die Dauer zu verpflichten[92]).

---

[88]) „Oy el auctor no quiere joyas ni dinero“, Tragedia Jos., Ausgabe Gillet, S. 105.

[89]) „Los italianos que sacaron los dos carros en la fiesta del Corpus Christi, suplican á V. S., que pues es costumbre de repartir joyas á quien más buena voluntad y obras mostrare en tal dia, que habiendo ellos hecho todo lo que pudieron, sean VV. SS. tan benignos . . . (etc.) . . á fin que se puedan ir á sus viajes é quitarse de los gastos que hasta agora han tenido . . “: Wiedergabe, Arjona, Teatro, S. 43, Anm. 1.

[90]) Cristobal de Villalòn, Ingeniosa comparacion entre lo Antiguo y lo Presente, Madrid, 1898, S. 179/180.

[91]) Besonders solche, deren Beruf seit altersher die Ausstattung der Darsteller und Wagen zugefallen war: Schneider, Vergolder, Bildhauer, Maler: vgl. Arjona, El Teatro en Sevilla, S. 40 Anm. 2.

[92]) 8 de julio 1552 — Salario a rueda. — este dicho dia los dichos señores dixeron que por quanto por yspiriencia se a visto que lope de rueda es hombre avil para maestro de representar y conponer avtos y dançaş para las fiestas que se an echo y hazen el diä de corpus xpte en esta villa e a cavsa de no estar ni residir el dicho lope de rueda en esta se sigue a esta villa notorio daño y costas, porque demás de enviar a llamar al dicho lope de Rueda a toledo e a otras partes, algunas vezes no le pueden aver al tiempo ques menester, y se a dado y da los dichos avtos a personas que no los saben hazer tan bien como el dicho rueda, por tanto acordaron de dar al dicho lope de rueda quatro myll maravedis de salario en

Die Aufführungen im Freien unterschieden sich aus akustischen Gründen wesentlich von denen in der Kirche. Die Kirche hat die günstigeren akustischen Bedingungen. „Die hohlen Wölbungen sammeln den Laut, runden ihn, machen ihn klangvoller, klarer und volltönender. Im Freien dagegen wird er zerstreut, und ausgedehnt, wird er einförmig und schwach. In einer Kirche kann ein Redner die Stimme nach Belieben tönen, sie steigen und fallen lassen . . sie verdichten oder schwächen . . Anders im Freien; die Stimme läßt dieses Steigen und Fallen im Ton nicht zu, denn wenn man sie mäßigte, würde man sie nicht hören. Daher mußten die Spieler, als sie die Kirche verließen, einen einheitlichen Tonfall annehmen, in welchem sie das Stück von Anfang bis Ende vortrugen, und diese Stimme mußte eintönig, einförmig und ewig gleich ausfallen.“ [93]) So erklärt sich die zum Beginn fast jeden Stückes ausgesprochene Bitte um Ruhe und Aufmerksamkeit, die sich bei der ziemlich langen ‚Tragedia Josephina‘ in den Ansprachen des ‚Faraute‘ sogar vor jedem Aufzug wiederholte.

———

cada vn año por maestro de las dichas fiestas, con que biba en esta villa y resida . . “, Wiedergabe Cortés, El Teatro en Valladolid, 1923, S. 13/14.

[93]) Narciso Díaz de Escovar, Historia del teatro español, Barcelona, 1924, I, 79.

V.

Die Spiele an Fürstenhöfen.

Die Feststellungen, die wir über die Aufmachungen der dramatischen Belustigungen im Hause dieses oder jenes Vornehmen machen, können keine allgemeingültigen sein. Denn während in den königlichen Palästen von Valencia und Lissabon und in den Häusern einiger Persönlichkeiten wie des Konstabel von Kastilien Spiele mit großem Prunk veranstaltet wurden, können wir mit keinem Wort eine ähnliche Ausstattung bei der Aufführung der Dramen des Encina im Hause des Herzogs von Alba nachweisen. Im Gegenteil: die Dramen selbst sowie die Prosaeinführungen bestätigen uns äußerste Einfachheit.

Die ersten Berichte über höfische Spiele sind Schilderungen reiner Schaustücke, an denen das Wort keinen Teil hat, wie dieses Weihnachtsspiel vom Jahre 1462: „y desque ovieron cenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña cavallera en un asnito sardesco, con un niño en los brazos, que representaba ser nuestra Señora la Virgen María con el su bendito y glorioso fijo, y con ella Joseph. Y en modo de gran devocion, el dicho señor Condestable la recibio y la subió arriba á el asiento do estaba, y la puso entre la dicha señora Condesa y doña Juana su hermana y doña Guiomar Carrillo su madre . .“[1])

So auch am Hofe zu Lissabon. Bevor Gil Vicente 1502 sein erstes Spiel für die Familie des Königs Emanuel dichtete, „das Erste, das der Verfasser schrieb, und das Erste, welches in Portugal aufgeführt wurde“[2]), gab es am selben Hofe diese Schaustücke, momos genannt. Aus dem Jahre 1481 wird uns berichtet: E Logo aa terça feyra seguinte ouue na sala da madeira muito excelentes, & singulares momos reaes . . Entrou pollas portas da sala cõ noue batees gran-

---

[1]) Memorial Historico Español, Madrid, 1855, Bd. VIII, S. 75/76.

[2]) Vicente, Obras, I, 1. Wohl so zu verstehen, daß ähnliche, rein weltliche Stücke, entstanden aus höchst privaten Anlässen, vorher, d. i. vor 1502, in Portugal unbekannt waren.

des em cada hu seu mantedor: & os batees metidos em ondas do mar feytas de pano de linho, & pintadas de maneira que parecia agoa. Com grãde estrondo d'artelharia que tiraua, & trõbetas, atabales, & menistres altos q tangião . . vinha hua nao á vella, cousa espãtosa, cõ muitos homes detro, & muitas bõbardas sem ningue ver o arteficio como andaua . ."[3])

Diese Schaustellung, die uns 1486 in gleicher Form in Italien am Hof zu Ferrara begegnet,[4]) kann in ihren Einzelheiten die Darstellungsüberlieferung des geistlichen Schauspiels nicht verleugnen. Eine ähnliche Ausstattung mit Segelschiffen hatte die Reihe der Spiele Vicente's von den Totenschiffen zur Voraussetzung.[5]) Vicente wird aus der Technik dieser „Schau"spiele viel Nutzen für die Darstellung seiner eigenen dramatischen Spiele gezogen haben. Bezeichnenderweise war die Nachbildung eines beweglichen[6]) Schiffes noch in einem anderen Stück des Vicente angeordnet, in der Nao d'Amores: „Foi posta no serão onde esta obra se representou hua nao da grandura de hum batel, apparelhada de todo o necessario para navegar".[7])

Die Spiele in den Häusern der Vornehmen scheinen in ihrer vordramatischen Epoche ganze oder teilweise Wiederholungen der technischen Seite geistlicher Schauspiele gewesen zu sein, wobei die stoffliche Einseitigkeit solches Unternehmens eine besondere Pracht zur Folge hatte.

In diesem Sinne sind die Vorbereitungen zu werten, die man zu einem Maifest um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Garten des königlichen Palastes zu Valencia getätigt hatte: „abaxaron a la huerta del Real, donde hallaron vn aparato de la manera que oyran. Estaua vn cielo de tela pintado tan natural, q no parescia artificial: con vn sol de vidro como vidriera, q los Rayos del otro verdadero dauan enel, y le hazia dar luz: no faltando strellas q por subtil arte resplandescieron a la noche. Debaxo del hauia vna bellissima arboleda,

---

[3]) Garcia de Resende, Chronica da Vida . . do Christianissimo Dom João Segundo deste nome, Lisboa, 1596, Blatt LXXII/LXXIII, Kap. CXXVI.

[4]) „Et remis puppim et velo sine fluctibus actam / Vidimus in portus nare, Epidamne, tuos", vgl. Ancona, Origini del Teatro italiano, 1877, Bd. II, S. 128, Anm. 2.

[5]) „Primeiramente entrão cinco Anjos cantando, e trazem cinco remos com as cinco chagas, e entrão no seu batel", Obras, I, 275 — „neste passo os Anjos desferem a vela em que está o crucifixo pintado . . ", Obras, I, 303.

[6]) „e com isto se vão com a nao", Obras, II, 322.

[7]) Obras, II, 303.

cõ vnos passeaderos de obra de cañas cubiertas de arrayan . . "[8])

Die Pracht der höfischen Schaustellungen wäre nicht vollständig gewesen, hätte sie sich nicht auch auf die Kleidung der Darsteller erstreckt[9]): „En todos los otros entremeses alli fueron sacadas muy Ricas Ropas: ca el Condestable hauia dado a todos Ropas de seda: y allí salieron bordaduras: . . y muy Ricas çintas y collares . . en tal manera que toda la corte relumbraua y resplandeçia . . "[10]) (Die späteren dramatischen Spiele des Vicente fielen in dieser Beziehung nicht weniger prunkvoll aus: „e elles mui ricamente ataviados, cubertos d'estrellas, porque figuarão quatro Planetas" [11]) sagt eine Anmerkung zu Fragoa d'Amor).

Während diese Schaustücke, denen meist das gesprochene Wort fehlte, die mitunter zwischen einem Stierkampf und einem ‚juego de cañas' geboten wurden, sich vorzüglich für das Freie eigneten, wissen wir von den dramatischen Spielen des Encina und des Vicente, daß sie in Palasträumen[12]), in der Schloßkapelle[13]), in Klöstern[14]) und Hospitälern[15]), in geschlossenen Räumen also, aufgeführt wurden. Unter welchen Bedingungen, diese Frage soll uns weiter beschäftigen.

Die Vorführung in geschlossenen Räumen — wir sagten es schon beim geistlichen Schauspiel — hatte gewisse Vorteile: man war vom Wetter unabhängig, die Arbeit der Darsteller war ungestörter.

Berücksichtigt man nun, daß die Spiele des Encina und des Vicente auf Grund ihres privaten Charakters in kleinen Räumen[16]) zur Aufführung kamen, so ergibt sich gegenüber den Verhältnissen beim geistlichen Schauspiel der Nachteil

---

[8]) Luis Milán, El Cortesano, Valencia, 1561, Exemplar der Biblioteca Nacional, Madrid, S. 324 (handnumeriert); Ausgabe Madrid 1874, S. 361 ff.

[9]) „mestres, contramestres & marinheiros, vestidos de brocados & sedas, com trajos dal'emães", Garcia de Resende, Op. cit., ebenda.

[10]) Im Jahr 1423, Chronica de Don Aluaro de Luna, Condestable de Castilla, Milan 1546, titulo XIV, Blatt 11.

[11]) Vicente, Obras, II, 334.

[12]) Encina, Teatro Completo, Madrid, 1893, SS./3, 15, 59, 75, 89, 103, 229.

[13]) Vicente, Obras, I, 76, Encina, SS. 29, 49.

[14]) Vicente, Obras, I, 35, 354, III, 121.

[15]) Vicente, Obras, I, 145, 274.

[16]) „en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban", Encina, S. 59 — „Foi representada de camara", Vicente, I, 214.

der räumlichen Beschränktheit. Wie für die beweglichen Prozessionsspiele, wurde für die höfischen Dramen eine Aenderung der Bühnentechnik unvermeidlich.

An italienischen Fürstenhöfen ist es der Beschäftigung mit der klassischen Vorzeit zum Anfang des 16. Jahrhunderts zu verdanken, daß aus der Not der räumlichen Enge eine Tugend gemacht wurde: daß sich der Grundsatz der Ortseinheit gegenüber der örtlichen Vielheit des geistlichen Schauspiels durchsetzte. Nach diesem Grundsatz schuf an italienischen Fürstenhöfen zu Anfang des 16. Jahrhunderts ein Spanier seine dramatischen Werke: Bartolomé de Torres Naharro. Viele seiner Dramen haben jenen der örtlichen Einheit entsprechenden Bühnentyp zur Voraussetzung, der in Spanien noch unbekannt war. Ein Versuch über die Darstellung der Dramen des Naharro in Italien folgt im nächsten Abschnitt.

Eine Folge des beschränkten Raums war in Italien also, daß die Dramen von Anfang bis Ende an einem einzigen (ganz bestimmten) Ort spielten, der ein Haus mit einem Garten, der eine Straßenkreuzung oder der Platz einer Stadt sein konnte. Diese Orte wurden in neuzeitlicher Weise, unter Zuhilfenahme der Perspektive, nachgebildet. Anders im gleichzeitigen Spanien: dort kamen höfische Spiele auf, die an einem einzigen, doch keineswegs klar begrenzten Ort spielten: es sind die Hirtenspiele, die Eklogen des Encina (und die ersten Stücke seines Schülers[17]) in Portugal, des Gil Vicente). Das Bühnenbild, auf welches der Wortlaut der Hirtenspiele des Encina, des Fernandez, des Vicente schließen ließe, ist für alle Eklogen von gleicher Art: ein Tal[18]), eine Wiese[19]), Felsklüfte[20]), eine Schafhürde[21]). Es ist uns aber kein Fall bekannt, in dem versucht worden wäre, ein derartig schwieriges Bühnenbild zu verwirklichen. Bemalte Kulissen waren nach Rennert erst in den späteren Jahren des Lope de Vega gebräuchlich[22]).

Vielmehr ist schon beim geistlichen Schauspiel darauf hingewiesen worden, daß Landschaftsbilder dem Zuhörer gern durch Worte vorstellig gemacht wurden. Diese Absicht liegt immer dann klar zu Tage, wenn am Anfang des Spiels

---

17) Aubrey F. G. Bell, Four Plays of Gil Vicente, Cambridge, 1920, S. XI.

18) „este valle desierto", Encina, S. 30.

19) „Veslo dó yace en la yerba tendido", Encina, S. 221.

20) „Aquí estoy tras las barrancas", Encina, S. 138.

21) „Aquí está fuerte majada, Vicente, I, 8.

22) Rennert, The Spanish Stage, S. 96.

zur örtlichen Einführung die Landschaft in vielen Versen beschrieben wurde: „ . . entre estas floridas flores,
prado ameno, y valle vmbroso,
lleguemos a sus alcores.
Porque, con el murmurar de ramas
en esta senda,
podamos la cima dar“ [23]).

Auch in Italien, dem Land, in dem man mit viel reicheren Darstellungsmitteln arbeitete, kannte man zur selben Zeit Hirtenspiele. Unter welchen Bedingungen wurden sie aufgeführt? Im Jahre 1506 wurde in Ferrara von Niccolò da Correggio ein Hirtendrama dargestellt. In dem Bericht wird „die Bühne, als das am wenigsten Interessante, mit Stillschweigen übergangen“. [24]) 1502 wurde in Rom ein Hirtenspiel im Saal der Päpste aufgeführt, „wo eine kleine und niedrige Bühne errichtet war, deren Schmuck nur in geschmackvoll angeordneten grünen Zweigen bestand“. [25]) Konnte man mehr von der Darstellung einer Ekloge verlangen, wenn selbst von der Aufführung der Menaechmi des Plautus einen Tag später im Gemach des Papstes gesagt werden mußte: „Non gli era scena alcuna, perchè la Camera non era capace“ [25]).

Mit dem Mangel an dramatischen Bestandteilen in den Hirtenspielen scheint auch die Stützung der Vorstellungskraft durch Bühnenbilder unnötig geworden zu sein. Wie sehr der geringe dramatische Gehalt eine örtliche Festlegung belanglos machte, sehen wir aus dem Vorspruch zur Egloga Interlocutoria, (die dem Encina zugeschrieben wird), einer Art Inhaltsangabe, welche das Wesen des Hirtenspiels nach Art des Encina gut zusammenfaßt: „ . . Enla qual recuenta como Pascual estaua enla sala del duque y la duquesa, recontando como ya la seta de Mahoma se auia de apocar y otras muchas cosas; y entra Benito y le traua dela capa; . . y Benito le empieça de contar como Dios era nacido . . Y estando lo tanto alabando, dize Pascual que nazca quien quisiere, que le dexen lo suyo; y oyendo esto Gil verto como tomo vn cayado para darle con el; y Benito los puso en paz, hasta que ya vienen a jugar a pares y a nones. E acabando de jugar, empieçan de alabar sus amos; y assi se

---

[23]) Juan de Melgar, Comedia llamada Fenisa, Sevilla, 1540, Bibl. Nacional, Madrid.

[24]) Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien, Dresden, 1894, S. 21.

[25]) Eduard Flechsig, op. cit., S. 47.

salen cantando su villancico.“ [26]) Das Hirtenspiel bestand aus Erzählungen, Prügelei, Spiel und Gesang.

War mit ihm ein dramatisches Element verbunden, die Anbetung des Heilands, der Gang zum Grabe des Gekreuzigten, so war eine wenn auch einfache Ausstattung vorhanden, wie wir bei der Abhandlung über das liturgische Spiel fanden.

Ein Stück des Encina zeichnet sich vor allen andern aus. Es spielt abwechselnd an vier verschiedenen Orten, war also auf einer geteilten Bühne zu verwirklichen. Es ist die ‚Egloga de Plácida y Vitoriano‘, die, wie man annimmt [27]), das Spiel Encinas war, welches 1513 in Rom im Hause des Kardinals Arborea gegeben wurde.

In keinem der Stücke des Encina und des Vicente ist von einem Bühnengerüst die Rede. Wir können sogar für die Aufführungen im Hause des Herzogs von Alba sowie für einen Teil der Darstellungen am portugiesischen Hofe mit Sicherheit sagen, daß eine Bühne nicht vorhanden war.

Die Spiele beim Herzog von Alba gingen stets in ungefähr folgender Art vor sich: „primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban; y Mingo, que iba con él, quedóse á la puerta espantado, que no osó entrar“. Der Ort der Darstellung konnte der ganze Saal sein. Jedenfalls bestand keine strenge Scheidung zwischen Darstellungsraum und Zuschauerraum. Unser Beispiel sagt es noch deutlicher. Es heißt dort weiter: „y despues, importunado de Gil, entró, y en nombre de Juan del Encina llegó á presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilacion de todas sus obras“.[28])

In gleicher Weise war Vicentes Erstlingswerk ein einfacher Besuch einer Anzahl als Hirten verkleideter Edelleute im Zimmer der Königin [29]). Diese und andere Vorführungen Vicentes verrieten noch die Nachwirkung der viel früher üblichen, wortlosen Mummenschanzspiele. Die einzige

———

[26]) Wiedergabe Revue Hispanique, Bd. 36, 1916, S. 476.

[27]) Rafael Mitjana, Nuevos Documentos relativos a Juan del Encina, Revista de Filología Española, 1914, I, 283.

[28]) Encina, S. 103. Ebenso S. 3. Aehnlich S. 59, 75, 89, 229 — Vgl. auch: „ . . quatro prophetas Dauid / Salomon / Ysayas / Jeremias. Sentados como a manera de juyzio en vna sala enla qual entra nuestra señora. Como perdida por hallar el su hijo“, Tres Pasos de la Pasion, PMLA, Bd. 47, S. 954.

„Habla á los pastores que están en la sala“, Egloga Real von Fernando de Prado in: Kohler, Sieben spanische dramatische Eklogen, S. 221.

[29]) Vicente, I, 1.

zeitgenössische Erzählung von der Aufführung eines Stückes (Cortes de Jupiter) Vicentes im Jahre 1519 spricht von der Pracht, mit welcher der Saal ausgeschmückt wurde, enthält aber kein Wort von einer Bühne oder Bühnenschmuck. So scheint vielfach ein Mittel, im Spiel Wirklichkeit vorzutäuschen, vernachläßigt worden zu sein. Um so mehr scheint man sich — wie ebenfalls aus unserem Bericht hervorgeht — dazu eines anderen Mittels bedient zu haben, nämlich mit äußerster Sorgfalt die Personen auszustatten. Die ganze Schilderung lautet: „Decerão no paço, & em hua muy grande salla armada toda de muy rica tapeçaria douro, & muyto be alcatifada, dorsel, cadeiras, & almofadas de muy rico brocado, se começou hum grande seram. E as danças acabadas se começou hua muyto boa, & muyto bem feita comedia de muitas figuras muyto bem atauiadas, & muy naturaes, feyta & representada ao casamento & partida da senhora Infante, cousa muyto bem ordenada, & bem ha proposito: & com ella acabada se acabou ho seram“[30]).

Diese Spiele wurden nicht vor einem besonders zugerichteten Hintergrund, auch nicht auf einem erhöhten Platze vorgeführt. Nichts trennte den Ort der Darstellung von dem Platz der Zuschauer. Daher finden wir so häufig, daß einzelne Zuschauer, Personen aus der Familie des Hausherrn, ins Spiel miteinbezogen wurden. Sie wurden nicht nur mit lobenden Worten angeredet[31]); sie wurden auch in die Handlung hineingezogen[32]); in Vicente's ‚Comedia do Viuvo' griff der Prinz und spätere Johann III. persönlich in das dramatische Geschehen ein. Er hatte einige Worte zu sprechen und zu entscheiden, welche von zwei Frauen der Held des Stückes zu heiraten hatte[33]).

Es ist das um so weniger erstaunlich, als Mitglieder der Familie des Königs eine Rolle im Spiel übernahmen; so der Infant in des Vicente ‚Triumpho do Inverno'[34]). Desgleichen beteiligte sich ein Infant an der vor Karl I. 1517 gespielten ‚Egloga Real'[35]). Erinnern wir uns, daß nicht nur der Konstabel von Kastilien, Lucas de Iranzo, um die Mitte des 15.

---

30) Chronica da Vida . . do Christianissimo Dom João Segundo deste nome, von Garcia de Resende, Lisboa, 1596, Blatt CXXXI.

31) Encina, 108. — Vicente II, 358/9, 477, III, 93.

32) Encina, 103, Vicente, I, 5.

33) „e forão-se as moças a el Rei D. João III. sendo principe, (que no serão estava) e lhe perguntárão dizendo . . Julgou o dito Senhor que a mais velha casasse primeiro“, Vicente, II, 99.

34) Obras, II, 491.

35) Vgl. Kohler, Sieben spanische dramatische Eklogen, S. 221.

Jahrhunderts sich an den stummen Schaustücken in seinem Hause beteiligte, sondern daß sogar der König von Portugal nach dem Bericht von 1481 dasselbe tat[36]).

Alle Darsteller gehörten irgendwie dem Haushalt oder dem Hofe des Herrn an, waren es nun Personen aus der Familie, waren es Edelleute[37]) oder — übersehen wir hierbei nicht den Gegensatz zu der Sitte bei öffentlichen Spielen — waren es Hofdamen.

Im Jahre 1467 trug die Infantin Isabel, die spätere Königin, gemeinsam mit Hofdamen ein undramatisches Spiel von Gomez Manrique vor. Die Hofdamen sind von Manrique namentlich angeführt worden.[38]) Trotzdem scheinen weibliche Darsteller nicht die Regel gewesen zu sein. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts berichtete Luis Milan aus Valencia: „Venian . . vestidos en figura de Nymphas los cantores de su Excellencia . . "[39]). Wir tun folglich gut, einige andere Worte Milan's nicht ganz wörtlich zu nehmen, oder wir müssen sie für eine der Ausnahmen ins Feld führen. Er schreibt nämlich an anderer Stelle[40]): „Dixo don Diego Si paresce a vuessas mercedes vamos al Real: y presentemos al Duque y a la Reyna la farça. Y nosotros haremos otra con sus damas: porq sepan nuestro palacio ser tan bueno como el suyo".

Zum Haushalt der betreffenden Herrschaft gehörte jedenfalls auch jene weitaus größere Zahl von Darstellern, die als Musiker, Sänger und Tänzer bei den Hofhaltungen fest besoldet waren. Ihre Zahl betrug am portugiesischen Hofe 111[41]), in Valencia 41.[42])

---

36) Eine Stelle des zum Teil schon angeführten Berichts lautet: „& vinhão diante do batel del Rey, q era o primeiro sobre as ondas hum muito grande & fermoso Cirne . . " Resende, op. cit., Blatt LXXII / LXXIII.

37) „sobrevino una esquadra de jentiles hombes de su casa en forma de personas extranjeras", Memorial Historico español, Bd. VIII, S. 51.

„e os fidalgos do Principe tirárão suas capas e gibões, e ficárão em calções e gibões de brocado", Vicente, II, 303.

38) Manrique, Cancionero, Madrid 1885/6, II, 124—7.

39) El Cortesano, Valencia, 1561, Abdruck der Bibl. Nacional, Madrid, S. 324 ff.

40) ebenda, Jornada Tercera, S. 134.

41) C. Michaelis Vasconcellos, Gröbers Grundriß der roman. Philologie, II, 2, S. 282/3.

42) Lihory, S. XXV, Anm. 2.

Auch Encina war Musiker[43]). Er befand sich 1493 im Dienste des Herzogs von Alba[44]). Es ist sicher, daß er an mehreren seiner dem Herzog von Alba vorgeführten Eklogen teilnahm[45]). 1513 spielte er in Rom in einem seiner Stücke beim Cardinal Arborea mit[46]), im Hause eines Vornehmen also; wir tun gut, das zu betonen. Andernfalls laufen wir Gefahr, in den verbreiteten Irrtum zu verfallen, daß Encina wie Lope de Rueda Berufsschauspieler und Haupt einer Schauspielertruppe war.

Das Gleiche gilt von Gil Vicente, der nicht nur häufig den Prolog sprach[47]), sondern auch in seinen Stücken mitwirkte[48]). Schon Michaelis-Vasconcellos vermutete, daß er 1502 als Kuhhirt, 1523 als Bauer, 1527 als Merkur, in einem anderen Spiel als Engel und 1534 als Mönch auftrat[49]).

Encina und Vicente waren zugleich Dramatiker und Darsteller; fügen wir ergänzend hinzu: Darsteller aus Liebhaberei gleich den übrigen Mitspielern aus Familie und Haus des Gönners. Allein so ist jenes „auctor et actor" des Resende zu verstehen. Nur eine Behauptung des Rodrigo Mendez de Silva, nach der die ersten Schauspielertruppen Ende des 15. Jahrhunderts erschienen, legte eine andere Deutung der Verhältnisse demjenigen nahe, der die Beweislosigkeit solcher Behauptung übersah: sie war erst 150 Jahre später aufgestellt worden.[50])

Wir sahen: die dramatischen Spiele am Hofe waren nicht immer vollkommen auf sich gestellte Schauspiele. Sie waren in starkem Maße auf den Zuschauerkreis bezüglich. Spieler und Zuschauer waren ja Teile einer Gemeinschaft.

---

[43]) Cañete, Encina Teatro, S. XXVI.

[44]) Cañete, ebenda, S. XXX.

[45]) Vgl. Encina, Teatro, SS. 3, 103.

[46]) „commedia . . composta da Joanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore . . ", Mitjana, Revista de Filología Española, I, 283.

[47]) Vicente, Obras, II, 371, 447.

[48]) Vgl. Resende's Worte: Cunctorum hinc acta est comoedia plausu, / Quam Lusitana Gillo auctor et actor in aula / Egerat ante . . " Wiedergabe, Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, Berlin, 1845, I, 162,

[49]) Gröber's Grundriß, II, 2, S, 282.

[50]) Año 1492 començaron en Castilla las compañias á representar publicamente Comedias por Juan de la Encina", Rodrigo Mendez de Silva, Catálogo Real y Genealógico de España, Madrid, 1656—4, Blatt 121 a,

Die Folge war, daß der Ort der Darstellung unbestimmt blieb und wohl eher von dem Sitz der Zuschauer abhing als umgekehrt.

Das gilt jedoch nur für einen Teil der Hofaufführungen. Der Krippenaufbau in den Weihnachtsspielen[51]) legte den Ort der Darstellung in einem Punkt fest. Dasselbe läßt sich von Vicente's „Fragoa d'Amor" sagen. Dort bildete ein burgartiger Bau den Mittelpunkt der Handlung: „Foi posto hum muito formoso castello, e abrio-se a porta delle, e sahírão de dentro quatro galantes . . "[52]).

Daß man bei der Wahl eines Darstellungsortes Anschluß an eine oder mehrere Wände des Raumes suchte, dürfen wir in den Fällen vermuten, in denen Personen hinter einem Vorhang zu verbergen waren[53]), wie in den Fällen, wo ein Vorhang einen Standort enthüllte[54]) oder zu dem Zweck verdecken sollte, daß ein zweiter Ort der Handlung vor dem Vorhang entstand[55]).

Ein Verfahren, welches uns der Frage nähert, wie am Darstellungsort einiger Stücke Vicentes — ob in diesen Fällen eine Bühne vorhanden war oder nicht, können wir nicht entscheiden — die verschiedenen Orte der Handlung angeordnet waren. In ‚Dom Duardos' waren es drei an der Zahl: der Hof des Kaisers Palmeirim; ein wahrscheinlich durch nichts gekennzeichneter Ort, von dem Camilote und Maimonda zum Hof nach Konstantinopel aufbrechen[56]) und der Garten der Prinzessin Flerida mit dem Haus des Gärtners.

Das oben angeführte Beispiel eines Vorhangs, der ein „Bühnen"bild vor dem andern ermöglichte, steht allein. Es bleiben demnach zwei Möglichkeiten für die Darstellung des ‚Dom Duardos' und anderer Stücke[57]): die Bühnenbilder waren entweder wie beim geistlichen Schauspiel nebeneinander angeordnet. Dafür sprechen die Worte: „Aqui chegão

---

51) Vicente: ‚Auto Pastoril Castelhano', I, 16: „Partem-se para o presepio", ‚Auto da Sibilla Cassandra', I. 57. ‚Auto da Mofina Mendes', I, 123,

52) Obras, II, 334,

53) „diz o encuberto Principe", Obras, II, 63,

54) „Abrem-se as cortinas onde está todo o apparato do Nascimento", I, 57.

55) „Em este passo se vai o Anjo Gabriel, e os anjos á sua partida tocão seus instrumentos, e cerra-se a cortina" — Juntão-se os Pastores para o tempo do nascimento", I, 110,

56) „A Constantinopla vamos, / Señora, al Emperador / Palmeirim" II, 188.

57) ‚Amadis de Gaula', ‚Floresta de Engaños'.

diante do Imperador Palmeirim“[58]) und „Chega onde Fleridu está“[59]), Kennworte des geistlichen Schauspiels, dessen breiter Bühne eine Längsbewegung von einer Seite zur andern entsprach. Oder aber der Darstellungsort war von jener Einfachheit und Schmucklosigkeit, die wir bei der Bühne des Sanchez de Badajoz kennengelernt haben. Dann mußte der Königshof aus einigen Sitzen bestanden haben[60]), und das Bild des Gartens mitsamt dem Gärtnerhaus mit bloßen Worten gezeichnet worden sein.

An sich ist die Möglichkeit zu bejahen, daß — wenn auch in kleinem Raume — die zwei Bilder des ‚Dom Duardos‘ verwirklicht wurden. Doch die ‚Floresta de Engaños‘ spielt an sechs verschiedenen Orten. Drei dieser Orte stellen aus nicht ersichtlichen Gründen das Innere eines Hauses dar, deren eines aus gleichfalls unbekannten Gründen ein Stockwerk aufweist.

Offenbar waren diese Häuser mit ihren Türen und Fenstern entweder nur gesprochene Bühnenbilder. Darauf deutet das in Verbindung mit ihrer Bezeichnung immer wiederkehrende hinweisende Fürwort[61]), das hier allein die Aufgabe haben würde, eine Vorstellung zu erwecken. Oder aber sie waren in so einfacher Weise durch irgendeinen Gegenstand angedeutet, daß diesbezügliche Erklärungen vonnöten waren. So soll im ‚Auto da Lusitania‘ angenommen werden, daß die Mutter sich in einem höheren Stockwerk befindet als die Tochter: die Mutter sagt „quando está como agora / Na logea e eu no sobrado“[62]) — Selbst, wenn zur Kennzeichnung des Ortes nichts Gegenständliches diente, so waren die Anforderungen an die Vorstellungskraft der Zuhörer nicht größer als in der ‚Farça de Ines Pereira‘, in der Pero Marques die Inez über einen Bach zu tragen hat:

Inez Passemos primeiro o rio
Descalsae-vos.
Pero Assi ha de ser?
Inez E pois como?
E levar-me-heis no hombro,
Não me corte a madre o frio
(Põe-se ás costas do marido)[63]).

---

[58]) II, 189.
[59]) II, 236.
[60]) Vgl. „depois destes assentados“, II, 183.
[61]) „esta janella“, II, 143; „este sobrado“, III, 265; „Encerrada nesta casa“, III, 122.
[62]) Obras, III, 263. [63]) Obras, III, 158.

Eine weitere Folge des gesprochenen Bühnenbildes ist der gesprochene Ortswechsel, auf den wir schon bei der Besprechung der Podiumbühne aufmerksam wurden. Die Person des ‚Doutor' in der ‚Floresta de Engaños' kündet vor ihrem Abgang die neue Scene und die auftretende Person an:

Doutor Será mas sano
. . irme á juzgar la tierra,
Que ya el Rei Telebano
Ahora llega á la sierra
Aqui se representa o que passou el Rei Telebano na serra Minea . . "[64])

In mancher Beziehung war die Darstellungsart der Spiele des Vicente verwandt mit der des Sanchez. Sie war bei beiden Dramatikern aus dem Zwang zu räumlicher Zusammendrängung entstanden. Bei Vicente ist der Ausgangspunkt von der Bühnenordnung der getrennten Standorte noch erkennbar wie der Bau vieler Stücke nach dem Muster des geistlichen Schauspiels lehrt.

Der Weg von der geteilten Bühne zur ausstattungslosen Bühne bot keine Schwierigkeiten infolge der Eigenheit der getrennten Standorte. „C'est la nature du décor simultané dont les compartiments, même au temps de sa floraison, n'avaient en général qu'un intérêt visuel, étant peu utilisés durant le jeu proprement dit, qui entraîna la disparition des mansions. Les acteurs, on le sait, venaient jouer la plupart du temps au milieu de la scène, et le spectateur était seulement renseigné sur le lieu de l'action par la sortie de l'acteur de la mansion."[65])

———

[64]) Obras, II, 164. Vgl. auch den Ortswechsel in ‚Amadis de Gaula', wo es heißt: Vão-se estas figuras e vem a Côrte del Rei Lisuarte", Obras, II, 256.

[65]) Wilma Holsboer, L'Histoire de la Mise en Scène dans le théâtre français de 1600 à 1657. Paris, 1933, S. 125.

VI.

Torres Naharro und die Bühne der italienischen Renaissance.

An italienischen Fürstenhöfen führte mit der Verlegung der Spiele in Innenräume die Entwicklung von der geteilten Bühne zu einer Ein-Bild-Bühne, auf der als eine Art Kunstwerk ein einziges, nicht auswechselbares Bühnenbild, stand. Sie konnte naturgemäß nur Dramen dienen, die die Einheit des Ortes besaßen.

Diese Bühne der italienischen Renaissance war eine Einheit, die sich — entsprechend der verwickelten Handlung des Renaissancelustspiels und der durch sie bedingten Vielzahl der Häuser — meist aus einer Vielheit von dicht beieinanderliegenden Orten zusammensetzte. Die Notwendigkeit, dieses vielfältige Bühnenbild auf der kleinen Fläche einer Saalbühne zu verwirklichen, zwang zur Anwendung der Perspektive. Mit welcher Kunst dieses wahrhafte Bühnen„bild" entworfen werden konnte, geht aus Vasari's Lob auf Peruzzi, einen Meister der Perspektive, hervor:

„ne mai si puo pensare di vedere i palazzi, le case, e i tempii nelle scene moderne, quanto di grandezza mostrasse nella piccolezza del Sito dall'ingegno di si gran prospettivo fatto, le stravaganti bizzarrie di andari in cornici et di vie, che con case parte vere et finite ingannavano gli occhi di tutti, dimostrandosi essere, non una piazza dipinta, ma vera"[1]).

Diese Bühnenverhältnisse hatte ein spanischer Dramatiker vor Augen, in Hinsicht auf die Ein-Bild-Bühne schrieb er seine Stücke. Er heißt Bartolomé de Torres Naharro.

Die erste Ausgabe seiner „Propaladia" erschien 1517 in Neapel, wo er im Dienste Fabrizio Colonnas stand, wie aus

---

[1]) Giorgio Vasari, Le Vite de' Più eccellenti Pittori scultori ed Architettori, IV, 600.

der Widmung zur „Propaladia“ hervorgeht[2]). Schon früher — im Jahre 1514 — wurde die „Comedia Trofea“[3]) und (wahrscheinlich in Rom) die „Tinellaria“ vor dem Papst und dem Gönner Naharros[4]) aufgeführt. Vor den italienischen Zuschauern wurden die Komödien in spanischer Sprache vorgetragen, nur in einigen Worten machte Naharro Zugeständnisse an die italienische Sprache[5]).

Die ersten Schauspiele des Naharro tragen noch keineswegs die Kennzeichen jener neuen Bühnenart, die zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien aufkam. Zum Teil lassen sie keine Rückschlüsse auf irgendwelche Ausstattung zu (wie die ‚Serafina‘ und ‚Soldadesca‘), zum Teil scheinen sie sich innerhalb der materiellen Grenzen bewegt zu haben, die dem Drama in den Häusern der spanischen Vornehmen gezogen waren: die Comedia Trofea erforderte einen Königssessel in einem Saal[6]). Zum Schluß des Spiels erscheint Apoll in einem Triumphwagen[7]); der Ort der Darstellung wird daher nicht begrenzt gewesen sein, ein Umstand, der scharf im Gegensatz zur Darstellung des neuen Renaissanceschauspiels stand. Zugleich aber eine Tatsache, die wir im italienischen Theater noch in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts antreffen.

Die Stücke des Naharro, die den Darstellungsmöglichkeiten der Renaissancekomödie Rechnung tragen, sind drei an der Zahl: die ‚Comedia Himenea‘, die ‚Comedia Aquilana‘ und die ‚Comedia Calamita‘. Die beiden letzteren sind erst in einer Ausgabe vom Jahre 1520 zu finden. Wir werden uns fragen müssen, welche neuen Möglichkeiten der Darstellung bis zum Jahre 1520 in Italien entdeckt worden waren.

---

[2]) „siendo mi señor el Illmo. Sr. Fabricio Colona . . “, Propaladia, Ausg. Menéndez y Pelayo, Madrid 1880/1900, I, 6.

[3]) Gillet, Estudios Eruditos in Memoriam de Adolfo Bonilla y San Martin, Madrid, 1930, II, 438.

[4]) „despues de recitada esta Comedia Tinelaria á la San. D. N. S. é á monseñor de Medicis patron mio . . “, Propaladia, II, S. XI, Anm. 2.

[5]) „ . . hallaran vocablos italianos de los cuales convino usar habiendo respecto al lugar y á las personas a quien se recitaron“, Propaladia, I, 10/11.

[6]) „Porque Reyes y Señores / Más de veinte / En esta sala presente / viene á besar cada cual / Al buen Rey de Portogal / Piés y manos juntamente“, Propaladia, I, 231.

[7]) „Tras esto luégo verná, / . . En su carro triunfal / Apolo . . “ Propaladia, I, 232.

Seit etwa 1485 wurden in Rom Aufführungen antiker Dramatiker veranstaltet[8]). „Als man 1486 in Ferrara zum ersten Male eine plautinische Komödie aufführt, knüpft man noch an die Tradition des geistlichen Schauspiels an. Man baut eine Bühne aus Holz in den Hof des Palastes, darauf fünf zinnengekrönte Häuser, von denen jedes eine Tür und ein Fenster hat. Das in der Komödie benötigte Schiff kommt . . quer über den Hof gefahren. . . Die massiv gebauten Häuser scheinen den loca des mittelalterlichen Schauspiels zu entsprechen. . . Gegen Ende des 15. Jahrhunderts tritt . . ein Wandel ein. Die Veranstaltungen werden in den großen Saal verlegt . . die Häuser der Komödie rücken also näher aneinander und werden bald nach perspektivischen Gesetzen gebaut. . . Seit 1508 läßt sich in Ferrara ein perspektivischer Abschluß der Bühne nachweisen. Der Uebergang von der Simultanbühne des Mittelalters zu der Reliefbühne der Renaissance ist damit abgeschlossen.[9])

Das erste perspektivische Bühnenbild im Jahre 1508 diente der Aufführung von Ariost's ‚Cassaria'. Es ist folgendermaßen geschildert worden: „è una contracta et prospetiva di una terra cum case, chiesie, campanili et zardini, che la persona non si può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno et bene intese, quale non credo se guasti ma che la salvarano per usarla dele altre fiate."[10])

Im Jahre 1513 gingen in Urbino bereits Perspektivmalerei und perspektivische Architektur Hand in Hand[11]). In diesem Jahr war ein Bühnenbild für Bibbiena's ‚Calandria' aufgebaut worden und wurde von Bernardino Prosperi der Isabella d'Este beschrieben: „La scena poi era finta una città bellissima con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere, e ogni cosa di rilevo, ma ajutata ancora da bonissima pintura e prospettiva bene intesa"[12]).

Eine genaue Wiederholung (auch des technischen Teils) dieser Aufführung fand 1515 im Vatikan in Gegenwart des Papstes Leo X. statt[13]). Mit der ‚Calandria' weist die ‚Come-

---

[8]) Hans Heinrich Borcherdt, Der Renaissancestil des Theaters, Halle/S. 1926, S. 9.

[9]) Borcherdt, op. cit., S. 11/12.

[10]) Giuseppe Campori, Notizie per la vita di Lodovico Ariosto, Modena, 1871, S. 69.

[11]) Borcherdt, Der Renaissancestil des Theaters, S. 27.

[12]) Wiedergabe Alessandro D'Ancona, Origini del Teatro Italiano, Turin, 1891, II, 102.

[13]) Flechsig, S. 60.

dia Calamita' des Naharro gemeinsame Züge auf[14]). Da aber die ‚Calandria' nicht vor 1521 veröffentlicht wurde, ist es höchstwahrscheinlich, daß Naharro einer dieser beiden Vorführungen beiwohnte. Daß er im Zeitalter Leo's X., dem festlichsten und für die Bühne dem künstlerischsten Zeitalter der ganzen Renaissance[15]) lebhaften Anteil an den Darstellungen nahm, zeigen Worte aus der Widmung der ‚Propaladia'. Er habe seine Stücke geschrieben, so sagt er, „con ánimo deliberado de salir á descobrir tierra y dar nuevo pasto á los golosos ojos. Viendo ansí mesmo todo el mundo en fiesta de comedias y destas cosas"[16]).

Naharro war ein Mann der Bühne. Er scheint nicht nur den Vorspruch zu seinen Stücken getan zu haben, wie zur ‚Tinellaria' und ‚Himenea'[17]), er wird auch beim Spiel selbst mitgewirkt haben: er wird in der ‚Tinellaria' die Rolle des Matía gespielt haben. Dort entspricht dem Vorwort ein von der Person des Matía gesprochenes Nachwort. Beide scheinen zur Rolle des Matía gehört zu haben.

Die von Naharro aufgestellten dramatischen Grundsätze beweisen einen stets auf die Bühne gerichteten Sinn: die Einteilung in Aufzüge erklärte er notwendig zum guten Vortrag sowie zum guten Verständnis des Stückes[18]); die zweckmäßige Zahl der Personen im Stück sei auf zwölf zu begrenzen, damit keine Verwirrung entstehe[19]).

---

[14]) Modern Language Notes, XXXVI, 1921, S. 17.

[15]) Flechsig, S. 50.

[16]) Propaladia, Madrid, 1880/1900, II, 2.

[17]) „Si mis versos tienen pies,
'Variis linguis tiren coces", Tinellaria, Propal., I, 344.
„que si cayeron en mengua,
Mis groseros pies villanos . . ". Himenea, Propaladia, II, 19.
Vgl. Joseph A. Meredith, Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century, Philadelphia, 1928, S. 26, Anm. 5.
Ariost sprach 1509 die Vorrede zu seinen ‚Suppositi', vgl. Alfons Kissner, Ariost, Kleinere Werke, München, 1909, S. VIII.

[18]) „La division della en cinco actos, no solamente me paresce buena, pero mucho necesaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parescen descansaderos que otra cosa. De donde la Comedia queda mejor entendida y rescitada.", Propaladia, Madrid, 1880/1900, I, 9.

[19]) „El numero de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusion.

Das feststehende, nicht wechselbare Bühnenbild der Renaissancebühne setzte die Einheit des Ortes in den Schauspielen voraus. Ein Zwang, welcher mit der an Verwicklungen reichen Handlung mitunter schwer vereinbar war und Unwahrscheinlichkeiten zur Folge hatte. Die Bühnenbauten waren ihrer Aufgabe nach Kulissen. Es gab also keine Innenbilder. (Nur selten wurde aus dem Inneren der Häuser, meist aus dem Fenster heraus gesprochen.[20]) Alle Handlung geschah vor den Häusern[21]). Geheime Unterredungen fanden auf der Straße statt. Solche Unwahrscheinlichkeit wurde mitunter allzu offensichtlich begründet wie in Ariost's Cassaria:

Fulcio
„p-donami,
Se disagio ti do: che chi mandatomi
Ha a te, non uuol, ch'io mi lasci conoscere
Da questi tuoi di casa; ne che sappiano,
Chi a te mi manda. fa pur che ritornino
Dentro." [22])

Bei Naharro finden wir bereits in einem seiner einfachsten (und wohl frühesten) Stücke, der „Comedia Jacinta", die Merkwürdigkeit, daß die Schloßherrin Divina ihre Gäste auf der Straße empfängt[23]).

In der ‚Comedia Aquilana' bleibt Aquilano verletzt im Garten des Palastes liegen. Die Aerzte des Königs behandeln ihn im Garten selbst, eine Unstimmigkeit, die einer Erklärung bedurfte:

Aunque en nuestra Comedia Tinellaria se introdujeron pasadas veinte personas, porque el subjecto della no quiso ménos, el honesto numero me paresce que sea de seis hasta doce personas.", Propaladia, I, 9.

[20]) „Dileta vino tras ti
Y ha dicho de la ventana
Que la esperases alli.", Aquilana, Propaladia, II, 275.

[21]) „Hablemos por acá fuera", Comedia Calamita, Propaladia, II, 156.

[22]) Comedie di M- Lodovico Ariosto, Vinegia, 1562, S. 49, Blatt 49 a.

[23]) Pagano „Y aun si recebis pesar
En llegaros hasta alli,
Yo le quiero suplicar
Que se llegue hasta aqui.
. .
No os partais d'aqui vosotros
Y dexad hacer á mi.", Propaladia, II, 102.

(Bermudo)

„Yo quiero, si tú querrás,
Que te suban á mi lecho.

(Aquilano)

No, señor, que peno mas,
Y el moverme no es provecho.“ [24])

Wie bei der lateinischen Komödie wurde außer der Ortseinheit auch die Zeiteinheit gewahrt. In einigen Fällen [25]) wurde sie sichtbar gemacht durch eine Sonne oder einen Mond, der gegen Mitte des Stückes sich zum höchsten Punkt erhob, und gegen Ende niederging. Fast immer aber wurde — in schärfstem Widerspruch zum geistlichen Schauspiel — die Tageszeit in Worten kundgetan.

Die Handlung in Naharros ‚Himenea‘ dauert von Sonnenaufgang bis Sonnenaufgang. Den Worten im ersten Aufzug:

Vamos por la Sillería,
Que presto será de día

entsprechen die Schlußworte des fünften und letzten Aufzugs:

Vámosnos; que es cosa honesta
No nos tome el sol aquí. [26])

Robortello legte (1548) die Worte des Aristoteles so aus, daß unter dem „Umlauf der Sonne“ nicht mehr die Zeit von Sonne zu Sonne (= 24 Stunden), sondern der kleinere Zeitraum von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang (= 12 Stunden) zu verstehen war. Scaliger (1561) bestand auf einer noch stärkeren Nachahmung der Wirklichkeit: er empfahl,

---

[24]) Propaladia, II, 305.

[25]) Vgl. R. Warwick Bond, Early Plays from the Italian, Oxford, 1911, S. XLIII.

[26]) Propaladia, II, S. 25 und 68.

Vgl. auch die Nachwirkung in Spanien bei: Jayme de Guete, ‚Comedia Vidriana‘: „Quiro, pues es de mañana, / barrer presto aquesta puerta“, Vers 766/7 der Ausg. Urban Cronan, Teatro Español del Siglo XVI, Madrid, 1913, S. 196.

Francisco delas Natas, ‚Comedia llamada Tidea‘, 1550,: „noche blanca singular! . . Oyo, pues, / vna, dos y aquessa tres / . . a fe en doze se a puesto“. Vers 1773/7 der Ausg. Cronan, Teatro Español, S. 57. — — Jayme de Guete, ‚Comedia Tesorina‘, 1551: „quien llama tan de mañana?“ und „Bien seran las dos ahorä“, Verse 703 und 1621 der Ausg. Cronan, Op. cit., SS. 105 und 136. — Sepulveda, ‚Comedia‘: „Ya deben de ser las onçe . . “, Handschrift B. Nacional, Madrid, Acto 4 [0].

beim Zuschauer den Eindruck hervorzurufen, als ob er die Ereignisse auf der Bühne unmittelbar miterlebe, so daß „man nicht annehmen durfte, die Zeitspanne betrage mehr als sechs oder acht Stunden“ [27]). Hierbei machen wir darauf aufmerksam, daß schon 1547 in Spanien Aufführungen von Stücken wie Sepulvedas ‚Comedia‘ (eines aus dem Italienischen übertragenen Lustspiels) fünf bis sechs Stunden dauerten [28]). Der Grund für die lange Dauer der Spiele war offenbar, ebendieses Gefühl unmittelbarer Wirklichkeit zu geben. Denn Sepulveda's ‚Comedia‘ folgt dem Grundsatz der 12-Stundeneinheit: nach dem Bericht der Vorgeschichte der auf der Bühne zu erwartenden Geschehnisse heißt es „y desde aquí comienza la comedia por que como el primor destas comedias es que parezca que pasa en un dia para acabarse por que no se puede fíngir noche ní otro dia no pudiera yntervenir todo esto ní tomarse tan atras sín que fuera la fabula de Orestes.“

Möglicherweise dienten die zahlreichen Zwischenspiele dazu, das Stück selbst in die Länge zu ziehen. [29]) In dem ebenfalls mit Zwischenspielen durchsetzten italienischen Vorbild der ‚Comedia‘ des Sepulveda (des Girolamo Parabosco „Il Viluppo“) verkündete in gleicher Weise der Ansager, die Aufführung dauere sieben bis acht Stunden [30]).

Seit 1508 verstand man, das Bühnenbild nach perspektivischen Grundsätzen aufzubauen. Ob die Bühnenausstattung zu den Spielen des Naharro in dieser Weise gestaltet war, ist fraglich. In den Fällen, in denen man sich die Kunst der Perspektive nutzbar machte, galt es vor allem, für die sehr verwickelte Handlung eine große Zahl von beieinanderliegenden Orten [31]) auf der verhältnismäßig kleinen Fläche einer Saalbühne zusammenzufassen.

Für die Darstellung der Stücke Naharros ergab sich nicht die Notwendigkeit der Perspektive zwecks räumlicher

---

[27]) Lily B. Campbell, Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance, Cambridge, 1923, S. 69.

[28]) „por ventura ahorraré cinco ó seis horas de trabajo por verla“, Lorenzo de Sepulveda, Comedia, Handschrift B. N. Madrid.

[29]) „y otros muchos entremeses que intervienen por ornamento de la comedia, que non tienen cuerpo en el sujeto della“, ebenda.

[30]) Alfred Mortier, Ruzzante, Paris, 1925, I, 88, Anm. 2.

[31]) So bei Ariost's ‚Cassaria‘ und ‚Suppositi‘, bei Bibbiena's ‚Calandria‘.

Zusammendrängung. Die Handlung seiner Dramen ist bedeutend einfacher, die Anforderungen an das Bühnenbild sind weniger vielfältig. Die ‚Calamita' spielt vor einem Haus mit zwei Türen[32]), das an einer Straße gelegen ist. Die ‚Himenea' desgleichen vor ein bis zwei an der Straße gelegenen Häusern, denen Tür und Fenster nicht fehlt. Die ‚Comedia Aquilana' begnügt sich mit einem Palast vor einem Garten.

Daß noch in jener Zeit die Möglichkeit einer Uebergangsstufe zwischen geistlicher Schaubühne und neuzeitlicher Bühne in der Anordnung der Bühnenbilder bestand, beweist eine Zeichnung in der Handschrift einer titellosen Komödie von Ruzzante,[33]) die A. Mortier[34]) zeitlich auf 1518/19 ansetzt. Sie stellt das Bühnenbild zu der Komödie dar und zeigt eine von links nach rechts über die Bühne gehende Straße, an der nebeneinander in Abständen gleich den Standorten der geistlichen Schaubühne drei Häuser stehen. Dieses Bühnenbild besaß nicht die Tiefe der perspektivischen Bühne noch ihre vielfältige, mitunter verworrene Gliederung.

Indessen braucht nicht gesagt zu werden, daß auch Naharro's einfache Bühnenbilder, wenn sie kunstvoll unter Zuhilfenahme der Perspektive aufgebaut wurden, am ehesten dem Verlangen einer Zeit entgegenkamen, die im Bühnenbild ein würdiges Erzeugnis der bildenden Kunst[35]) sah.

Uebergehen wir nicht eine weitere Errungenschaft der italienischen Bühne vor 1520: bei der Vorführung von Ariosts ‚Suppositi' vor dem Papst im Jahre 1519 war zum ersten Male die Bühne mit einem Vorhang verhüllt. Der Vorhang wurde nicht in die Höhe gezogen, er fiel herab[36]). Ob die Verwendung des Vorhangs nach 1519 die Regel wurde, ist nicht gewiß. Auch wird nicht berichtet, daß er 1519 zwischen den Aufzügen jeweils in Tätigkeit trat. Borcherdt[37]) nimmt an, daß sein Zweck war, die Zuschauer mit der Bildwirkung des künstlerisch ausgeführten Bühnenbildes zu überraschen.

---

[32]) „Yo me pasaré de allá / No salga por otra puerta: / Estad vosotros alerta / Si saliere por acá /", Propaladia, II, 212.

[33]) Abbildung in Constant Mic, La Commedia dell'arte, Paris, 1927, S. 197.

[34]) Mortier, Ruzzante, I, 115.

[35]) Borcherdt, S. 29.

[36]) Flechsig, S. 65.

[37]) Der Renaissancestil, S. 30.

Uns bewegt in diesem Zusammenhang die Frage nach Beginn und Ende der Darstellung wie sie infolge der Unterbrechung zwischen den Aufzügen fünf Mal aufeinander folgen mußten, ohne daß (selbst nach 1519) hierzu ein Vorhang verwandt wurde.

Eine Pause trat zwischen den Aufzügen ein. Das bezeugen die zahlreichen Zwischenspiele, welche die Dauer der Aufführungen um Stunden verlängerten. Denn „zu dem Rang von Lückenbüßern sanken sie nie herab, im Gegenteil, oft und namentlich in der späteren Zeit überwucherte ihr Inhalt den der Komödie vollständig.“ [38]) Die in italienischer Art durch Zwischenspiele erweiterte Aufführung von des Lorenzo de Sepulveda ‚Comedia‘ (1547) dauerte 5—6 Stunden. [39])

Selbst wenn wir die Bemerkung in des Naharro ‚Comedia Tinellaria‘, die Aufführung dauere wenig mehr als zwei Stunden [40]) — ein Zeitraum, der Zwischenspiele ausschließt — auf seine übrigen Spiele verallgemeinern wollten, so bleibt immer noch sein Ausspruch bezüglich der Zwischenakte, die ihm vor allem Ruhepunkte zu sein schienen [41]). Dieses Wort allein genügte, außer Zweifel zu stellen, daß seine Stücke mit Unterbrechungen aufgeführt wurden, wenn wir nicht noch ein anderes Merkmal in den Stücken fänden:

Dies ist, daß die Personen am Ende der Aufzüge in oder hinter den Bühnenbauten verschwanden, was sie vorher deutlich zu sagen nicht verabsäumten [42]); eine Eigenheit, welche die ganze Renaissancekomödie kennzeichnet [43]).

———

38) Flechsig, S. 11.

39) In der als Zwiegespräch verfaßten Vorrede heißt es: „pero por vra fe que me digais, si se os acuerda el sujeto desta comedia, y por ventura ahorraré cinco ó seis horas de trabajo por verla. — No os puede dar gusto el sujeto ansi desnudo de aquella gracia con que el proceso dél suelen ornar los recitantes é otros muchos entremeses que intervienen por ornamento de la comedia, que no tienen cuerpo en el sujeto della“. (Aus der Handschrift der Bibl. Nacional, Madrid, No. 18067).

40) „Del tardar,
Dos horas puede durar,
Poco más, segun yo siento“, Propaladia, I, 347.

41) „porque más me parescen descansaderos que otra cosa“, Propaladia, I, 9.

42) „Pues vamos todos aina
Con diligencia á buscalla“, Aquilana, Ende des 4. Aufzugs, Propaladia, II, 328.

Damit ist zugleich die Frage beantwortet, wie man ohne das Dazwischentreten eines Vorhangs die einzelnen Aufzüge voneinander trennte. So wie die Darsteller am Schluß der Aufzüge sich in die kulissenartigen Bauten zurückzogen, kamen sie zu Beginn derselben aus ihnen hervor[44]). Das Ende der Spiele wurde durch das Schlußwort eines der Darsteller angesagt[45]), das meistens begründete, weshalb die Personen in den Häusern blieben und in absehbarer Zeit nicht mehr zum Vorschein kämen[46]).

Welche Bedeutung hatten Naharro's Stücke für Spanien? Wurden sie in seiner Heimat jemals gespielt?

Dazu ist zu bemerken, daß Timoneda im letzten Viertel des XVI. Jahrhunderts in einem Lobgedicht Naharro in einem Atemzug mit Lope de Rueda nannte[47]), daß er ferner um die Mitte des Jahrhunderts die Stücke des Naharro im Gegensatz zu anderen, ausgesprochenen Lesedramen für darstellbar hielt, wenn er sagte: „Quan aplazible sea el estilo comico para

———

„Quiero me entrar con la nueva
A Libina, mi señora", Calamita, Ende des 1. Aufzugs, Propaladia, II, 155.
„Salidos encontinente
Cesa primera Jornada.", Aquilana, Propaladia, II, 239.

43) „io me n'andrò in casa, per vedere à quel che pensa il vecchio", Machiavelli, Clizia, Tutte le Opere, 1550, S. 135.

44) „Hablandose van, y asi
Cesa jornada tercera;
Y Empticio que desespera,
. .
Sale con él razonando,
Torcazo sale encendido . . ", Calamita, Propaladia, II, 133/34.
„Lo primero,
Ha de entrar un caballero
Que le llaman Aquilano", Aquilana, Propaladia, II, 238.

45) Propaladia, II, 344 und 229.

46) „Voi, Spettatori, non aspettate che noi vsciam più fuori; l'vfficio é lungo; & io mi rimarrò in Chiesa, & eglino per l'vscio del fianco se ne andranno à casa. Valete.", Mandragola, Machiavelli, Tutte le Opere, 1550, S. 126.

47) „El uno en metro fué Torres Naharro,
el otro en prosa, puesta ya en la cumbre,
gracioso artificial, Lope de Rueda."
Wiedergabe bei Menendez y Pelayo, Estudio critico de Bartolomé de Torres Naharro, Propaladia, Madrid, 1900, Bd. II, S. LXXIX.

leer puesto en prosa . . bien lo supo el que compuso los amores d'Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida, Pero faltauales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartolome d' Torres y otros en metro."[48])

Meinte Timoneda mit ‚Calisto y Melibea' die ‚Celestina' selbst? Oder eine ihrer vielen Nachahmungen, die wie ihr seit 1499 veröffentlichtes Urbild nicht für die Bühne geschrieben worden waren? Wie die auf 21 Aufzüge angeschwollene ‚Celestina' waren sie für einen Kreis von Lesern bestimmt. War der Grund die Unzulänglichkeit der Bühnenmittel? Das Bühnenbild einer Straße, deren Häuser Türen und Fenster hatten, scheint damals in Spanien noch unbekannt gewesen zu sein. Solch Bühnenbild wäre die Voraussetzung für die Darstellung der Celestina-Stücke gewesen. Wir sehen: diese bühnischen Anforderungen decken sich mit denen der italienischen Renaissancedramen der gleichen Zeit.[49]) In Italien fanden sie Möglichkeiten der Verwirklichung, und wurden darüber hinaus noch Gegenstand einer neuen Bühnenbaukunst, deren Grundlage die Perspektive war.

Was nun Naharro und seine Erbschaft von der ‚Celestina' betrifft[50]), so sagt López Prudencio, Naharro habe auf der Bühne verwirklicht, was die ‚Celestina' ahnen ließ[51]). Ohne im allgemeinen die Richtigkeit dieser Bemerkung zu bezweifeln, wollen wir darauf aufmerksam machen, daß die Darstellung nicht eines der Stücke Naharros auf einer spanischen Bühne erwiesen ist.

---

[48]) Timoneda, Obras, Valencia, 1911, I, 9.

[49]) Ein Umstand, der sich auf die beiderseitige Nähe zum lateinischen Lustspiel zurückführen läßt? (die Personennamen der ‚Celestina' lassen auf Bekanntschaft mit den Spielernamen des Plautus und Terenz schließen. Vgl. dazu Fitzmaurice-Kelly, Geschichte der span. Literatur, Heidelberg, 1925, S. 155).

[50]) Vgl. die Ausführungen über ‚Comedia Himenea' und ‚Celestina' von D. Alberto Lista, Lecciones de literatura española, Madrid, 1836, S. 51 und Romera-Navarro, Romanic Review, XII, S. 65 ff. — Vgl. auch den Celestina-Gedanken in ‚Comedia Aquilana':

„Facil cosa me será
Saltar de una torre abaxo", Recopilacion, II, 333.

[51]) „ . . Torres Naharro, el cual se aplicó a llevar a cabo en la realidad escénica, cuanto había dejado presentir La Celestina", Prudencio, Diego Sanchez de Badajoz, Estudio critico, Madrid, 1915, S. 119.

Fest steht allerdings, daß seine Stücke (wie die ‚Celestina') sich großer Beliebtheit erfreuten. Davon zeugen die zahlreichen spanischen Ausgaben seiner ‚Propaladia', die in Sevilla und Toledo in den Jahren 1520, 1526, 1533, 1535 und 1545[52]) erschienen. Naharros Spiele fanden, wenn nicht Kreise von Zuschauern, so doch von Lesern, was uns in einem Fall bestätigt wird: Francisco Delicado veröffentlichte 1524 sein ‚Retrato de la Lozana Andaluza', dem bereits Gillet[53]) folgende Stelle zur besonderen Beachtung entnahm.

„Silvano — Dadme licencia, y mirá cuando mandais que venga á serviros.

Lozana — Mi señor, no sea manana ni el sábado, que terné priesa, pero sea el domingo á cená y todo el lúnes, porque quiero que me leais, vos que teneis gracia, las coplas de Fajardo, y la comedia Tinalaria y á Celestina, que huelgo de oir leer estas cosas muncho"[54]).

Auch die Klage des Diego Ramirez Pagán anläßlich der Einziehung der ‚Propaladia' durch die Inquisition im Jahre 1559 spricht nur für die Beliebtheit des Buches[55]).

Zwischen 1535 und 1550 erschienen Dramen, deren Aehnlichkeit mit den Stücken Naharros unverkennbar ist. Meredith[56]) nennt sie Nachahmungen Naharros[57]). Als dramatische Erzeugung jener Jahre waren sie — so müssen wir annehmen — die Spiele, die um die Mitte des Jahrhunderts in den Privathäusern des abends zur Aufführung kamen.

Ein Bild vom Theaterleben in den Häusern der Bürger gibt in der Form eines Zwiegesprächs die Einführung zur

---

[52]) Rennert, The Spanish Stage, S. 15.

[53]) Estudios Eruditos in Memoriam de Adolfo Bonilla y San Martin, Madrid, 1930, II, 441.

[54]) Retrato de la Lozana Andaluza, Madrid, 1871, S. 239.

[55]) Von der Propaladia wird dort gesagt:

„De los principes querida, / de los sabios fué estimada; / era un jardin de la vida / donde agora es agostada / la rosa más escogida." Wiedergabe Menendez y Pelayo, Estudio critico, Propaladia, II, S. LXIX.

[56]) Introito and Loa in the Spanish Drama of the sixteenth century, Philadelphia, 1928, S. 50.

[57]) Zu dieser Gruppe gehören: Jayme de Guete, ‚Comedia Tesorina' und ‚Comedia Vidriana'. Francisco de las Natas, ‚Comedia Tidea'. Agustin Ortiz, ‚Comedia Radiana'. Bartolomé Palau, ‚Farsa Salamantina'. Juan Uzeda de Sepulveda, ‚Comedia Grassandora'. ‚Auto de Clarindo'.

‚Comedia' des Lorenzo de Sepulveda (vom Jahre 1547 — eine Uebertragung des italienischen Lustspiels ‚Il Viluppo' von Girolamo Parabosco[58]):

„Escobar: Si no me engaño por aqui es la casa donde dizen que se representa la comedia esta noche . .

Becerra: . . mas dificultosa cosa será poder entrar en ella . . la turbaçion de la mucha turba creo da ocasion para que ayan zerrado la puerta y que no dejen entrar á sus amigos ni a los que ellos propios desean que entren.

Escobar: No me espanto. pero tanbien lo podra aber causado que estan ya ocupados los asientos.

Becerra: Podrá ser. porque yo he visto entrar muchos hombres y algunos dellos de calidad. Yo creo que será poco apaçible su bista al auto y reçitantes."[59])

Anmerkungen in der ‚Comedia' wie „Cierra la puerta" — „Llega á la puerta abrela y entra" — „Violante dentro cabe la ventana" — „Parase Lopez a la Ventana" und andere setzen das Bühnenbild einer Straße voraus, mit Türen und Fenstern in den Häusern. Die Vielzahl der Parteien und ihrer entsprechenden Häuser im Spiel machte für das Bühnenbild im geschlossenen Raum eines Privathauses die Perspektive notwendig. Ob sie aber tatsächlich in Anwendung kam ist mehr als zweifelhaft. Noch ein halbes Jahrhundert später waren nach den Gesetzen der Perspektive gemalte Bühnenbilder unbekannt[60]) (ganz zu schweigen von perspektivischen Bauten). Hinzu kommt, daß ein perspektivisches Bühnenbild als ‚Kunstwerk für sich', aber auch als eine Neuerung in einem Teil der Vorrede der ‚Comedia' behandelt worden wäre, wie es bei den italienischen Darstellungen der Fall war. Es wird aber nur gesprochen vom Spiel selbst, von den Darstellern[61]), und von den Zwischenspielen[62]).

---

58) Vgl. Crawford, Romanic Review, 1920, XI, S. 76 ff.

59) Aus der Handschrift No. 18067 der Biblioteca Nacional, Madrid.

60) Rennert, The Spanish Stage, S. 89.

61) „Yo creo que será poco apaçible su bista al auto y reçitantes".

62) „y otros muchos entremeses que intervienen por ornamento de la comedia, que no tienen cuerpo en el sujeto della."

Wahrscheinlich waren die Häuser — gebaut oder auf Leinwand gemalt[63]) — nach Art der geistlichen Schaubühne eng aneinander gestellt. Rennert versichert, daß noch zur Zeit des Lope de Vega getrennte Standorte[64]) nicht unmöglich waren.

Waren die italienischen Schauspieltruppen dazu berufen, Spanien mit perspektivischen Bühnenbauten bekannt zu machen?

Es ist wahrscheinlich, daß der Italiener Mutio, der im Jahre 1538 in Sevilla um Bezahlung für seine Beteiligung an den Fronleichnamsspielen bat, in seiner Heimat nie bei einer Palastaufführung mitwirkte. Die perspektivische Bühne war aber eine Angelegenheit der Palastaufführungen. Die zweite italienische Truppe, die des Ganassa, kam erst 1575 nach Spanien[65]).

Weiter wiesen wir darauf hin, daß die neue Bühne in Italien Erzeugnis der bildenden Kunst und selbständiger Teil der Darbietungen war. (Der perspektivisch verkürzte, d. h. auch verkleinerte, Teil des Bühnenbildes konnte von den Darstellern nicht betreten werden wegen seines Mißverhältnisses zu ihrer Körpergröße. Es blieb eine Trennung zwischen Vorder- und Hinterbühne, zwischen Schauspielkunst und Malerei[66]). Die neue Bühnenkunst war nicht mehr Sache der Schauspieler allein, konnte also von ihnen allein nicht nach Spanien übertragen werden. Dies dürfen wir nicht vergessen, wenn wir erfahren, daß das 1548 im Schloß zu Valladolid aufgeführte Lustspiel des Ariost (die ‚Suppositi') von Antonio Vignali, einem italienischen Schauspieler, in Bild gesetzt wurde[67]). Der einzige Bericht einer spanischen Chronik ist wenig aufschlußreich:

„se represento en Palacio una comedia de Ludovico Ariosto . . con todo aquel aparato de teatro y escenas, que los Romanos las solian representar, que fue cosa muy real y suntuosa"[68]).

---

[63]) Rennert behauptet allerdings, daß bemalte Kulissen erst in den späteren Jahren Lope de Vegas gebräuchlich waren.

[64]) Rennert, S. 89.

[65]) Adolfo Bonilla y San Martin, Las Bacantes o del Origen del teatro, Madrid, 1921, S. 131.

[66]) Borcherdt, Der Renaissancestil des Theaters, S. 29.

[67]) Geschichte des neueren Dramas, Creizenach-Hämel, Bd. 3, Halle 1923, S. 76.

[68]) Viage del Principe Don Felipe, fol. 2, Wiedergabe: Casiano Pellicer, Tratado sobre el Origen de la comedia y del histrionismo en España, Madrid, 1804, I, 31.

War das Bühnenbild perspektivisch angelegt? Oder war es, selbst neuartig, nach den alten Regeln der geistlichen Schaubühne aufgebaut?

Soviel steht fest: Die Perspektivbühne, die auch eine Wandlung von der Fläche zur Tiefe mit sich brachte, hätte auch in Spanien Aufsehen erregen und Schule machen müssen. Dafür ist aber kein Anzeichen vorhanden. Stattdessen hören wir, daß sie in Lope de Vega's Tagen völlig unbekannt gewesen ist.

———

VII.

Ausblick auf die Zeit des Lope de Rueda.

Die letzte Grenze dieser Untersuchung ist vor dem Werk und Wirken des Lope de Rueda gezogen worden. Aus unseren Betrachtungen ergab sich aber bereits das Folgende: Rueda war der erste spanische Dramatiker und Berufsschauspieler in Person. Auch Gil Vicente und Juan del Encina (und wahrscheinlich auch Torres Naharro) spielten in ihren Stücken mit. Sie waren jedoch nur Darsteller aus Liebhaberei wie es die übrigen Darsteller aus der Familie oder dem Haushalt ihrer Gönner gewesen waren.

Nun brachte das Berufsschauspielertum einen neuen Abschnitt des spanischen Theaters besonders in Bezug auf die Art der schauspielerischen Darstellung. Das Liebhabertum wurde verdrängt, die Darstellung wurde selbständige Kunst. Aeußeres Zeichen davon war die Loslösung von der Gebundenheit der Form. Der Vers wich der Prosa; nicht nur bei Rueda, sondern auch bei dem Dramatiker und Schauspielergenossen des Rueda, Alonso de la Vega. Damit erhielt der Schauspieler freie Hand.

Mit Lope de Rueda, dem ersten eigentlichen Berufsschauspieler begann auch die Loslösung des spanischen Theaters von der Kirche und ihren Festen, die nun nicht mehr ausschließlich Anlaß zu dramatischer Belustigung gaben noch Vorwand zur Darstellung von Possen (wie mitunter bei Sanchez de Badajoz). Bereits Anfang des 16. Jahrhunderts hatte sich das spanische Drama in den Palästen der Vornehmen und Fürsten der Schirmherrschaft der Kirche entzogen. Doch darf die Bedeutung solcher abgeschlossenen Vorstellungen nicht überschätzt werden in einem Lande, in dem der Schwerpunkt dramatischer Anteilnahme, aber auch unmittelbarer dramatischer Betätigung, beim Volke lag. Diese dramatische Betätigung des Volkes fand — wie wir sahen — ihren besonderen Ausdruck im spanischen Fronleichnamsfest. Handwerker nahmen als Veranstalter, als technische Kräfte, als Darsteller an den Spielen dieses Tages teil.

Volkstümlich blieb das Fest auch noch, als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Schauspieltruppen die Rolle der Handwerker übernommen hatten und Schauspieler wie Rueda einen großen Teil der Volkstümlichkeit auf ihr eigenes Unternehmen übertrugen, indem sie ein auf sich gestelltes Theater schufen: sie ermöglichten die ungebundene Darstellung im Freien[1]) und in den Häusern der Bürger.[2])

Bis dahin aber — und das ist bezeichnend für die Einmaligkeit dieses Festes im Theaterleben der damaligen Zeit — war selbst das weltliche Drama ein Teil des Fronleichnamsfestes[3]) oder es war nicht volkstümlich (wie die dramatische Liebhaberei der Großen).

War die neue Sitte der zwanglosen Spiele im Freien aus der Gewohnheit der ebenfalls im Freien durchgeführten Fronleichnamsspiele entstanden? So kann man fragen. Vielfältig waren die Beziehungen Ruedas zu diesem Fronleichnamsfest: aus dessen Anlaß spielte er 1552 in Valladolid[4]) mit, 1559 in Sevilla, 1561 in Toledo. 1560 stattete sein Genosse Alonso de la Vega in Sevilla zwei Wagen aus.[5]) Jedenfalls mußten die Bedingungen die gleichen gewesen sein, unter denen Rueda einmal im Auftrage einer Stadtgemeinde zum Fronleichnamsfest, ein andermal auf eigene Faust im Freien spielte. Wir wiesen in dieser Arbeit auf die Aehnlichkeit zwischen Stücken des Rueda und des Sanchez de Badajoz hin, wir nannten: ihre Kürze, einfache Handlung, geringe Personenzahl.

---

[1]) „Auditores, no hagáis sino comer y dad la vuelta á la plaza si queréis ver descabezar un traidor y libertar un leal . . ", Rueda, Obras, Madrid, 1908, I, 94.

[2]) In Ruedas Testament steht: „Declaro que Juan de Figueroa, clérigo vecino de la ciudad de Sivilla, me debe y es deudor de cincuenta y nueve ducados del resto de noventa y seis ducados que me debía de doce días de representación que representé en su casa una farsa á ocho ducados cada un día . . ", Wiedergabe R. R. de Arellano, El Teatro en Cordoba, S. 14/15.

[3]) Eine Ekloge des Lucas Fernandez wurde am Fronleichnamstag 1503 in Salamanca gespielt: „que dio a lucas fernandes Cantor del abto de los pastores que fiso la dicha fiesta . . mjll e dozientos maravedis." BAE, 1923, X, S. 577.

[4]) Cortés, N. A., El teatro en Valladolid, Madrid, 1923, S. 13.

[5]) José Sanchez Arjona, Noticias, S. 10-18.

Es liegt eine Arbeit von H. A. Rennert über die Bühne zu Lope de Vega's Zeit vor.[6]) Noch fehlt eine Untersuchung über das halbe Jahrhundert von Rueda bis Lope de Vega, die genaue Nachforschungen über die ersten ständigen Theater enthält.

———

[6]) The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega, New York, 1909.

Verzeichnis der Schriften und Abkürzungen.

Ancona, Alessandro d', Origini del teatro italiano, Turin, 1891.

Arellano, R. R. de, El teatro en Córdoba, Ciudad Real, 1912.

BAE = Boletín de la Academia Española, Madrid.

Barrera y Leirado, Catalogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, Madrid, 1860.

Bell, Aubrey F. G., Four Plays of Gil Vicente, Cambridge, 1920.

Bond, R. Warwick, Early Plays from the Italian, Oxford, 1911.

Bonilla y San Martin, Adolfo, Las Bacantes o del Origen del teatro, Madrid, 1921.

Borcherdt, Hans Heinrich, Der Renaissancestil des Theaters, Halle / S. 1926.

Campbell, Lily B., Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance, Cambridge, 1923.

Cañete, Manuel, Teatro español del siglo XVI, Madrid, 1885.

Chambers, E. K., The Mediaeval Stage, Oxford, 1903, 2 Bde.

Cohen, Gustave, Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge, Paris, 1926.

Corbató, Hermenegildo, Los Misterios del Corpus de Valencia, University of California Press, 1932.

Cortés, N. A., El teatro en Valladolid, Boletín de la Academia Española, IV, 1917.

— El teatro en Valladolid, Madrid, 1923.

Cotarelo y Mori, Bibliografía de la Controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, 1904.

Crawford, J. P. Wickersham, The Spanish Drama before Lope de Vega, Philadelphia, 1922.

Creizenach, Wilhelm, Geschichte des neueren Dramas, 1893, 1901, 1903.

Cronan, Urban, Teatro español del siglo XVI, Madrid, 1913.

Ebert, Adolf, Die englischen Mysterien, Jahrbuch für roman. und englische Literatur Bd. 1.

Encina, Juan del, Teatro completo, Madrid, 1893.

Escovar, Narciso Díaz de, Historia del teatro español, Barcelona, 1924, 2 Bde.

Fernandez, Lucas, Farsas y Eglogas, Madrid, 1867.

Flechsig, Eduard, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien, Dresden, 1894.

Horozco, Sebastian de, Cancionero, Sevilla, 1874.

Jack, Shaffer, The Early Entremés in Spain, Philadelphia, 1923.

Lihory, José Ruiz de —, Barón de Alcahalí, La Música en Valencia, Valencia, 1903.

Mâle, Emile, L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, Paris, 1908.

Manrique, Gomez, Cancionero, Madrid, 1885/6, 2 Bde.

Memorial Historico Español, Madrid, 1855.

Meredith, Joseph A., Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century, Philadelphia, 1928.

Mérimée, Henri, L'art dramatique à Valencia, Toulouse, 1913.

Milán, Luis, El Cortesano, Valencia, 1561; Madrid, 1874.

Mitjana, Rafael, Nuevos Documentos relativos a Juan del Encina, Revista de Filología Española, 1914, I.

Moratin, Leandro Fernandez de, Origenes del teatro español, Paris, Garnier Frères; Madrid, 1926.

Mortier, Alfred, Ruzzante, Paris, 1925, 2 Bde.

Naharro, Bartolomé de Torres, Propaladia, Madrid, 1880/1900, 2 Bde.

Pellicer, Casiano, Tratado sobre el Origen de la comedia y del histrionismo en España, Madrid, 1804, 2 Bde.

PMLA = Publications of the Modern Language Association.

Prudencio, Lopez, Diego Sanchez de Badajoz, Estudio critico, Madrid, 1915.

RAAB = Revista de la Asociacion, Artístico-Arqueológica Barcelonesa.

RABM = Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Rennert, H. A., The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega, New York, 1909.

Resende, Garcia de, Chronica da Vida . . do Christianissimo Dom João Segundo deste nome, Lisboa, 1596.

Rouanet, Léo, Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI, Barcelona und Madrid, 1901, 4 Bde.

Rueda, Lope de, Obras, Madrid, 1908.

Sanchez Arjona, José, El teatro en Sevilla en los siglos XVI, y XVII, Madrid, 1887.

— Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla, Sevilla, 1898.

Sanchez de Badajoz, Diego, Recopilacion, Madrid, 1882/6, 2 Bde.

Sanchis y Sivera, La Catedral de Valencia, Valencia, 1909.

Schack, A. F., Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, Berlin und Frankfurt.

Vicente, Gil, Obras, Hamburg 1834, 3 Bde.

Lebenslauf.

Am 23. Mai 1909 wurde ich, Erich Schmidt, zu Berlin geboren als Sohn des Magistratsbeamten Friedrich Schmidt und seiner Ehefrau Marie, geb. Carow.

Ostern 1919 bezog ich die jetzige Heinrich-Schliemann-Schule zu Berlin, wo ich Ostern 1928 die Reifeprüfung bestand.

Ich begann anschließend das Studium neuer Sprachen (romanische Sprachen und Englisch). Ich studierte in Berlin und Paris. Die vorliegende Abhandlung ist im Wesentlichen in Madrid entstanden. Bibliothekare des dortigen Centro de Estudios Históricos und der Biblioteca Nacional haben mich in freundlichster Weise unterstützt.

Besonderen Dank schulde ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Wechssler, und Herrn Professor J. F. Montesinos (Madrid), die mir Anregung und Rat zur Ausführung dieser Arbeit gaben.